

*Conocer Valladolid*

XV

Curso de patrimonio cultural

2022

AL. CARRERA

Cubierta:

*El conde Ansúrez, a caballo, comparece ante Alfonso 'el batallador', rey de Aragón, marido de la reina doña Urraca* (1901), por Aurelio Carretero.

Relieve en bronce situado en el pedestal del monumento en la

Plaza Mayor de Valladolid. Foto Felipe Panedas.

# Conocer Valladolid 2022

XV Curso de patrimonio cultural



REAL ACADEMIA DE  
BELLAS ARTES DE LA  
PURÍSIMA CONCEPCIÓN



Ayuntamiento de  
**Valladolid**

Este volumen reúne las contribuciones científicas presentadas en el XV Curso *Conocer Valladolid*, programado por la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid para su celebración entre los días 2 y 24 de noviembre de 2022.

© Los autores

ISBN: 978-84-19582-09-6

Depósito Legal: VA 697-2023

Una publicación de:



Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción  
"Casa de Cervantes", calle del Rastro, nº 2. 47001 Valladolid  
☎ 643 102 617 | [www.realacademiaconcepcion.net](http://www.realacademiaconcepcion.net)

Coordinación del curso y edición: Jesús Urrea

CON EL PATROCINIO DE:

—Edición impresa: AYUNTAMIENTO DE VALLADOLID

—Edición digital:



Primera edición: octubre de 2023

Impreso en España. Printed in Spain

# ÍNDICE

## I. VALLADOLID SUBTERRÁNEO

- Nuevas cábalas sobre la autoría del hallazgo de la Edad del Bronce realizado en 1832 en las obras del canal de Castilla a la altura de Cigales (Valladolid) . . . .** 13  
GERMÁN DELIBES DE CASTRO | Académico
- La población neolítica del valle medio del Duero: resultados del estudio del osario del dolmen de Los Zumacales (Simancas, Valladolid) . . . . .** 31  
ANGÉLICA SANTA CRUZ DEL BARRIO | Universidades de Salamanca y Valladolid
- Hitos en la formación del patrimonio arqueológico vallisoletano . . . . .** 55  
ELOÍSA WATTENBERG GARCÍA | Académica

## II. VALLADOLID. ARQUITECTURA Y URBANISMO

- El convento y la ciudad. Apuntes sobre una Valladolid escondida (entre muros y tapias) . . . . .** 77  
JUAN LUIS DE LAS RIVAS SANZ | Académico
- Herramientas para la intervención en el patrimonio arquitectónico. Tecnología aplicadas al análisis y diagnóstico . . . . .** 93  
DAVID MARCOS GONZÁLEZ - JESÚS I. SAN JOSÉ ALONSO | ETSA, UVA

## III. VALLADOLID ARTÍSTICO

- El desaparecido convento de la Madre de Dios, de Valladolid . . . . .** 117  
M.ª ANTONIA FERNÁNDEZ DEL HOYO | Académica
- Juan José Martín González (1923-2009). En el centenario de su nacimiento . .** 157  
JOSÉ CARLOS BRASAS EGIDO | Académico
- «Donum civitati». La colección del Museo Nacional de reproducciones artísticas del Museo Nacional de Escultura . . . . .** 173  
ALBERTO CAMPANO | Museo Nacional de Escultura

## IV. VALLADOLID INTANGIBLE

- El cine en Valladolid: precedentes y publicidad . . . . .** 201  
JOAQUÍN DÍAZ | Académico
- San Francisco de San Miguel. Vida, martirio e iconografía . . . . .** 225  
ROBERTO BLANCO ANDRÉS | Doctor en Historia



Es muy conocida la siguiente expresión de Vallejo-Nájera: “la cultura no es un penoso deber; es un gozoso privilegio”.

Para adquirir cultura hay que leer, hay que reflexionar, hay que anotar, escribir. La lectura, como siempre y también hoy en día, pese a ir a contracorriente, resulta del todo indispensable para una persona que aspire a ser un intelectual. Pero hay muchas personas que no tienen tiempo para la lectura. Tienen tanto ruido dentro y tantas imágenes en sus ojos que no tienen la paz suficiente para comenzar a escuchar a los demás a través de los libros, ignorando que “Un libro es siempre un puente entre el alma de un escritor y la sensibilidad de un lector”, como sostiene el académico Andrés Amorós en su ensayo “Las cosas de la vida”.

La literatura es la mejor manera de educar la imaginación, y resulta siempre una fuente riquísima de sugerencias. Ayuda a tener vocabulario y, en consecuencia, a mejorar nuestra conversación, sin limitarnos a uno o dos temas.

Hay que leer, leer mucho y por placer. No importa que lo que leamos no sean las cumbres de la literatura universal: basta con que atraigan nuestra imaginación y disfrutemos leyendo. Por lo tanto, como dice Jaime Nubiola en su libro *Pensar en libertad*, “no hay que torturarse leyendo libros que no atraigan nuestra atención, ni obligarse a terminar un libro por el simple motivo de que lo hemos comenzado. Resulta contraproducente. Hay millares de libros buenísimos que no tendremos tiempo de llegar a leer en toda nuestra vida, por muy prolongada que ésta sea”. Oscar Wilde escribió: “Para conocer la cosecha y la calidad de un vino no es necesario beberse todo el barril. En media hora puede decidirse perfectamente si merece o no la pena un libro. En realidad, hay de sobra con diez minutos, si se tiene sensibilidad para la forma. ¿Quién estaría dispuesto a empaparse de un libro aburrido? Con probarlo es suficiente”.

¿Cómo leer?: con un lápiz a mano para subrayar ideas y una octavilla para anotar al menos los números de esas páginas. Decía George Steiner que “el intelectual es, sencillamente, un ser humano que cuando lee un libro tiene un lápiz en la mano”. Además, hay que reflexionar sobre esos textos y notas en torno a los temas que nos han interesado; tienen que ser leídas y releídas una y otra vez, pensadas, asimiladas, porque no hay crecimiento intelectual sin reflexión. Un buen libro incita a pensar. Deja poso. Y se disfruta. La lectura es un gran terreno de cultivo para un modo de pensar independiente y apasionante. José Manuel Mora Fandos obtuvo un premio nacional de poesía con un poema de cinco palabras: “Mi yo, en pausa, pensándose”.

Por todo ello, con la lectura de este libro, que constituye el número XV de la prestigiosa colección “Conocer Valladolid” preparada por esta Real Academia de Bellas Artes, os animo a que, como decía Plutarco, procuréis “encender un fuego, sembrar una chispa que os impulse a buscar la verdad y amarla ardientemente a lo largo de toda vuestra vida”.

JAVIER LÓPEZ DE URIBE Y LAYA  
*Presidente de la Real Academia de Bellas Artes la Purísima Concepción*

La Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción inició en 2007 un programa de cursos de divulgación y difusión científica sobre el patrimonio cultural de Valladolid, queriendo contribuir con él a la sensibilización social y a la valoración de nuestro singular legado histórico.

Los cursos están destinados a personas de todas las edades, interesadas en conocer su ciudad y provincia, se programan anualmente y contemplan temas de arqueología, arquitectura, urbanismo, arte y patrimonio inmaterial, complementándose con visitas especiales a lugares de interés.

[www.realacademiaconcepcion.net](http://www.realacademiaconcepcion.net)



## Programa. Noviembre de 2022

### I. VALLADOLID SUBTERRÁNEO

Miércoles, 2. Los brazaletes de la Edad del Bronce de Sopeña (Cigales). Un hallazgo prehistórico realizado a comienzos del s. XIX.

*Germán Delibes de Castro*. Académico.

Jueves, 3. La población neolítica del valle medio del Duero. Resultados del estudio del dolmen de Los Zumacales (Simancas).

*Angélica Santa Cruz del Barrio*, Universidad de Valladolid.

Viernes, 4. Hitos de la arqueología vallisoletana.

*Eloísa Wattenberg García*. Académica.

### II. VALLADOLID. ARQUITECTURA Y URBANISMO

Martes, 8. El convento y la ciudad. Apuntes sobre una Valladolid escondida.

*Juan Luis de las Rivas Sanz*. Académico.

Miércoles, 9. Nuevas intervenciones en el medio rural.

*Óscar Ares Álvarez*. Arquitecto.

Jueves, 10. Herramientas para la intervención en el patrimonio arquitectónico: tecnologías aplicadas al análisis y diagnóstico.

*Jesús Ignacio San José Alonso*. ETSA de la UVA.

### III. VALLADOLID ARTÍSTICO

Martes, 15. El desaparecido convento de la Madre de Dios en Valladolid.

*M.ª Antonia Fernández del Hoyo*. Académica.

Miércoles, 16. Juan José Martín González (1923-2009). En el centenario de su nacimiento.

*José Carlos Brasas Egido*. Académico.

Jueves, 17. La galería de reproducciones artísticas del Museo Nacional de Escultura.

*Alberto Campano*. Museo Nacional de Escultura.

### IV. VALLADOLID INTANGIBLE

Martes, 22. Los programas de cine en Valladolid.

*Joaquín Díaz González*. Académico.

Miércoles, 23. El inicio de Las Edades del Hombre y la música en Valladolid.

*María Antonia Virgili Blanquet*. Académica.

Jueves, 24. San Francisco de San Miguel. Fraile, embajador y mártir en Japón.

*Roberto Blanco Andrés*. Universidad de Valladolid.



# VALLADOLID SUBTERRÁNEO

Nuevas cábalas sobre la autoría del hallazgo de la Edad del Bronce realizado en 1832 en las obras del canal de Castilla a la altura de Cigales (Valladolid)

GERMÁN DELIBES DE CASTRO | Académico

La población neolítica del valle medio del Duero: resultados del estudio del osario del dolmen de Los Zumacales (Simancas, Valladolid)

ANGÉLICA SANTA CRUZ DEL BARRIO | Universidad de Salamanca  
Universidad de Valladolid

Hitos en la formación del patrimonio  
arqueológico vallisoletano

ELOÍSA WATTENBERG GARCÍA | Académica



REAL ACADEMIA DE  
BELLAS ARTES DE LA  
PURÍSIMA CONCEPCIÓN



# Nuevas cábalas sobre la autoría del hallazgo de la Edad del Bronce realizado en 1832 en las obras del canal de Castilla a la altura de Cigales (Valladolid)

**GERMÁN DELIBES DE CASTRO** | Académico

## 1. El reconocimiento tardío de la prehistoria vallisoletana

El siglo XIX, como consecuencia del descubrimiento por parte de Jacques Boucher de Perthes de los restos antediluvianos de Abbeville, en el norte de Francia, de la demostración de la antigüedad del hombre por el geólogo Charles Lyell, y, en no menor medida, de la influencia de la teoría de la evolución de Charles Darwin, fue clave para asumir que, con anterioridad a la aparición de la escritura, había existido una primera etapa del proceso histórico a la que se denominó Prehistoria o Historia primitiva del hombre. Dicho así, podría parecer que la aceptación de su existencia fue rápida y sencilla, pero no hubo tal ya que el nuevo paradigma sobre el origen y los primeros pasos de la humanidad encontró enérgica oposición en la ciencia más reaccionaria, excesivamente apegada a las explicaciones simplistas del Génesis<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Daniel, 1962.

Con el paso del tiempo, sin embargo, la nueva realidad fue mostrándose tozuda. Animada por las nuevas perspectivas, la arqueología experimentó un fuerte impulso y, a resultas de ello, el conocimiento de la prehistoria se fue apuntalando: indudablemente, la fecha sostenida por la Iglesia para la Creación (el año 4004 antes de Cristo) resultaba demasiado corta; la humanidad prehistórica, tal y como concluyeron Christian Thomsen y John Lubbock, transitó por muy diferentes estadios económicos y tecnológicos; el primitivismo de los hombres de avanzado el paleolítico resultaba bastante más relativo de lo que inicialmente se pensó, como probaban las pinturas de Altamira, etc.<sup>2</sup>

La contribución de España al despertar de la arqueología prehistórica, sumido como estaba el país en una profunda crisis económica por la pérdida de las colonias americanas y por las guerras carlistas, no es en absoluto comparable a la de otras naciones europeas, como Inglaterra o Francia, de ahí que haya quien considere un milagro la aparición en los años sesenta del siglo XIX de una figura deslumbrante, la de Juan Vilanova y Piera, ilustre catedrático de Geología y Paleontología de la Universidad de Madrid, al que mercedamente se honra con el título de “introducción de la prehistoria en España”<sup>3</sup>. A partir de entonces y hasta las primeras décadas de la centuria siguiente, a veces siguiendo la estela de Vilanova y otras el ejemplo de sabios extranjeros atraídos por la riqueza arqueológica de España, la investigación de la prehistoria comenzó a cultivarse en casi toda la Península, adquiriendo gran resonancia, por ejemplo, los trabajos de Luis de Góngora en Andalucía, de los belgas Henri y Louis Siret en el Sudeste, del *Institut de Paleontologie Humaine*, con Henri Breuil y Hugo Obermaier a la cabeza, en la región Cantábrica, de Estacio da Veiga en el sur de Portugal o de los arqueólogos de la *Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas*, fundada en 1909 en Madrid por iniciativa de la Junta de Ampliación de Estudios, por otras muchas partes de la piel de toro<sup>4</sup>.

Los ecos de tales actividades e inquietudes tardaron, sin embargo, en llegar a la Meseta superior y su repercusión fue mínima a la hora de despertar el interés por la prehistoria de los estudiosos locales, seguramente porque, como decía Vilanova, estos no caían en la cuenta de que “no es en los archivos ni Ateneos donde hay que buscar los vestigios más antiguos de la existencia del hombre”. Está perfectamente justificado, por tanto, hablar en este sentido de un estado de atonía en nuestra región del que a duras penas consiguieron escapar en la provincia de Burgos los padres José María Ibero y Saturio González, afincados en los monasterios de Oña y Silos<sup>5</sup>, y en Salamanca el agustino César Morán quien aceptó el reto de explorar los dólmenes que Gómez Moreno había descubierto durante la realización del Catálogo Monumental<sup>6</sup>. Por el contrario, la falta de respuesta en Valladolid fue muy acusada, teniendo que esperar hasta la tercera década del siglo XX para que llegasen a la imprenta los primeros originales, bastante ingenuos e imprecisos, sobre prehistoria provincial<sup>7</sup> y todavía

<sup>2</sup> Grayson, 1983.

<sup>3</sup> Cendrero, 1997; Mederos, 2010.

<sup>4</sup> Peiró y Pasamar, 1990; Moure, 1996.

<sup>5</sup> García Soto, 1987.

<sup>6</sup> Frades, 1990.

<sup>7</sup> P.e. Merino, 1924; Agapito Revilla, 1925; Martínez Santa-Olalla 1926.

diez años más para que se hiciera realidad la primera excavación en un yacimiento prehistórico vallisoletano, reducida a unos sondeos en el Soto de Medinilla<sup>8</sup>. No resulta exagerado afirmar, así las cosas, que los primeros trabajos auténticamente profesionales sobre prehistoria de la provincia fueron los rubricados por Federico Wattenberg y Pedro de Palol a mediados del siglo XX<sup>9</sup>.

Puede entenderse la conmoción que en tales circunstancias produjo la reciente noticia de que nada menos que en 1832 había tenido lugar en suelo vallisoletano, concretamente en el municipio de Cigales y en el transcurso de las obras del Canal de Castilla, un importante hallazgo de la Edad del Bronce al que ya nos hemos referido en otro lugar<sup>10</sup>, el cual, por razones fáciles de comprender –faltaban 12 años para que comenzara a funcionar la Comisión Provincial de Monumentos, 47 para la fundación del Museo Arqueológico de Valladolid y 93 para la dotación de la primera Cátedra de Arqueología en la Universidad–, pasó en su momento completamente desapercibido. Solo la sensibilidad y curiosidad de un personaje anónimo, seguramente alguno de los técnicos más cualificados de la Empresa Real del Canal de Castilla encargada entonces a título privado de las obras, que tuvo el buen sentido de redactar una escueta pero muy jugosa ficha sobre el descubrimiento y de conservar en su poder los materiales hallados (dos brazaletes de bronce), impidió que dicho hallazgo, como vamos a ver, se perdiera para siempre. Una noticia de prensa de la época nos ofrece una leve pista de quien pudo ser aquel desconocido personaje.

## 2. Un hallazgo del Bronce Final realizado en 1832 y redescubierto en 2020

Los brazaletes referidos, sujetos con alambres a una metopa de madera noble, se acompañan de una etiqueta amarillenta, pegada en el reverso de aquella, en la que aparece escrito lo siguiente: “Brazaletes encontrados en esqueletos al hacer las escabaciones (sic) del Canal de Castilla en 1832 en Sopeña, término de Cigales”. En esto consiste la donación realizada por la familia García Escorial, de Madrid, al Museo de Valladolid en 2020, sin que los donantes tengan mayor conocimiento de cómo las referidas piezas acabaron llegando bastantes años atrás a sus manos (fig. 1).

Sin embargo, como garantía de autenticidad, hay que destacar que los datos a los que se refiere la etiqueta son absolutamente coherentes con los información de las Memorias de las obras del Canal conservadas en el Archivo de la Confederación Hidrográfica del Duero: 1) el tramo de aquel a su paso por Cigales, en el denominado Ramal Sur, fue construido entre 1831 y 1834 bajo la dirección del ingeniero Epifanio Esteban, quien podría haber sido, por lo tanto, el ilustrado anónimo que se hizo cargo de los brazaletes; y 2) formaba y sigue formando parte de dicho tramo, conservando el nombre de Acueducto de Sopeña,

<sup>8</sup> Serrano y Barrientos, 1934.

<sup>9</sup> Delibes y Herrán, 2007; Bellido Blanco, 2008.

<sup>10</sup> Delibes *et al.* 2020.

una obra de sillería construida para salvar el vallejo por el que discurre el Arroyo del Prado, afluente por la derecha del Pisuerga, al que hace mención el diccionario de Madoz. Por consiguiente, tanto la fecha como el topónimo que se citan en la ficha acompañante de los brazaletes se ajustan escrupulosamente a la realidad de los hechos, y, como en las Memorias se mencionan además los grandes movimientos de tierra que fueron necesarios para habilitar el paso del canal por precisamente este punto, no es ninguna locura plantear que fuese



Fig. 1. Metopa de madera con dos brazaletes de la Edad del Bronce de Cigales, entregada en 2020 por la familia García Escorial en el Museo de Valladolid. Debajo, etiqueta pegada en el reverso con detalles del hallazgo.



en el transcurso de aquellas excavaciones, que obligaron a recortar una gruesa capa de conglomerado, “losa” o “peña”, en las que aparecieran los esqueletos humanos y los bronceos de los que da cuenta el rótulo de la metopa cedida por la familia García Escorial<sup>11</sup>.

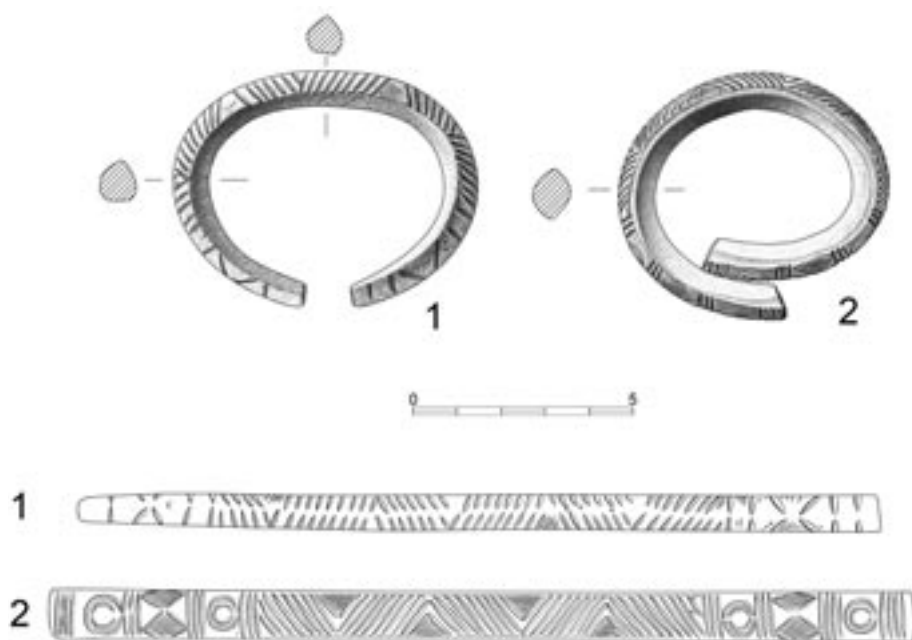


Fig. 2. Dibujo a línea de los brazaletes de Sopena (Cigales, Valladolid). Abajo desarrollo de las decoraciones (composición de Francisco Tapias López).

### 3. Los brazaletes: descripción, paralelos, composición química y caracterización isotópica

Las piezas en cuestión, sigladas como MAV 2020-7/1 y MAV 2020-7/2 en el Museo de Valladolid, son dos pulseras bronceíneas abiertas, obtenidas a partir de sendas barras macizas de sección lenticular. De silueta elíptica, en la nº 1 los extremos no llegan a tocarse mientras en la otra se sobrepasan, reduciendo sensiblemente su diámetro y haciendo pensar en que su propietario hubo de ser persona especialmente grácil, acaso un individuo infantil (fig. 2). Aquella pesa 82 g y la segunda 89, y ambas presentan una apretada decoración geométrica a base de series de incisiones oblicuas que van cambiando rítmicamente

<sup>11</sup> Helguera, 1990; Delibes *et al* 2020.



Fig. 3. Fotografía de los brazaletes de Sopeña. Vistas generales (el nº 1 parece haber sido pulido en una de las caras, probablemente para saber si era de oro) y detalles decorativos.

de orientación y alternan con triángulitos y rombos cubiertos de retícula muy fina y con líneas transversales. Las incisiones, bastante profundas, se dirían hechas con lima, mientras que el reticulado de triángulos y rombos exigió el concurso del buril (fig. 3). Pese a su parecido, no se trata de joyas gemelas. Por último, en la cara interna de las dos pulseras figuran varias incisiones oblicuas, equidistantes y paralelas entre sí, tres muy bien trazadas en el ejemplar nº 1 y cuatro mucho más descuidadas en el nº 2: no puede descartarse que sean marcas de propiedad, pero sí de peso porque el de ambas manillas es suficientemente próximo como para que se hubiera repetido el mismo signo.

Las piezas han sido sometidas a análisis de Fluorescencia de Rayos X para conocer la naturaleza del metal y en ambos casos se trata de bronces de estaño; sin embargo, mientras el metal del brazalete nº 1 es un bronce plomado, el del nº 2 es un simple bronce binario, lo que ratifica desde otro punto de vista la idea ya expuesta de que no se trata de piezas gemelas, sino fabricadas en sesiones de fundición distintas y, acaso, en oficinas diferentes. Ambas aleaciones son normales en brazaletes meseteños de estas características (tabla 1).

	Fe	Ni	Cu	Zn	As	Ag	Sn	Sb	Pb
Sopeña 1	-	-	84,4	-	0,37	-	14,2	-	1,09
Sopeña 2	-	-	77,5	-	0,48	-	21,4	-	0,51
Padilla de Abajo	-	0,11	84,6	-	-	0,07	15,0	0,02	0,29
Amusquillo	-	-	80,3	-	-	0,02	18,6	0,09	0,44
Fuentes de Valdepero	-	0,01	84,2	-	-	-	15,3	0,04	0,28
Osornillo	-	0,01	80,0	-	-	0,01	15,0	0,05	0,16
El Berrueco	0,24	0,24	69,5	-	-	0,02	20,8	0,02	-

Tabla 1. Composición química de los brazaletes de Sopeña y de otras piezas comparables de la Submeseta Norte. Cortesía del Proyecto Arqueometalurgia de la Península Ibérica.

Tabla 2.- Resultados de los análisis de isótopos de plomo mediante MC-ICP-MS a los que fueron sometidos los brazaletes de Sopeña. Cortesía del Servicio de Geocronología de la Universidad del País Vasco.

Objeto	208Pb/ 206Pb	207Pb/ 206Pb	206Pb/ 204Pb	207Pb/ 204Pb	208Pb/ 204Pb
Brazalete nº 1	2,08948	0,85072	18,3875	15,6427	38,4203
Brazalete nº 2	2,10362	0,85864	18,1932	15,6214	38,2716

Y también se han efectuado, en el marco del Proyecto Arqueometalurgia de la Península Ibérica, análisis de isótopos de plomo mediante MC-ICP-MS<sup>12</sup> en un intento de documentar la procedencia del metal utilizado en la fundición de los brazaletes, sin duda exótico en ausencia de minerales de cobre en el sector central de la cuenca del Duero (tabla 2). Las piezas, como nueva demostración de que no son pareja, presentan firmas isotópicas diferentes<sup>13</sup>: El metal de la nº 2 se relaciona con minas de la zona central del Valle de la Alcadía, en Ciudad Real, a las que significativamente se vinculan también ciertos objetos de esta misma época de la Meseta sur<sup>14</sup>. Por el contrario, los valores isotópicos del brazalete plomado (nº 1), no se ajustan con exactitud a los de ningún criadero de la Península Ibérica y sí a los de determinadas mineralizaciones de galena de las Islas Británicas presentes

<sup>12</sup> Montero, 2018.

<sup>13</sup> Vide Delibes *et al.* 2020: 233-236.

<sup>14</sup> Montero *et al.*, 2015.

en numerosos objetos del Bronce Final correspondientes a las fases Wilburton y Ewart Park<sup>15</sup>. Es muy probable, por tanto, que esta segunda pulsera se fabricara con metal llegado a la Península a través de los circuitos atlánticos, lo que tampoco resulta extraño dado el vigor de los intercambios en dicho ámbito al final de la Edad del Bronce<sup>16</sup>.

En la Península los brazaletes de bronce macizos con decoración incisa tipológicamente próximos a los nuestros son bastante comunes, pero sobre todo abundan en contextos de Campos de Urnas de Cataluña, con conjuntos tan excepcionales como los de Saint Aleix y Llavors<sup>17</sup>, y en el Sudeste, donde se repiten con frecuencia en los ajuares de las inhumaciones del Bronce Final practicadas intrusivamente en dólmenes<sup>18</sup>. En la Submeseta norte la cifra de los ejemplares conocidos supera las tres decenas, entre las que figuran piezas vallisoletanas como las de Amusquillo, Cogeces, Santovenia o San Martín de Valbení<sup>19</sup>. Sin embargo, la condición de hallazgos aislados de la mayoría de tales piezas o, en el mejor de los casos, el hecho de que formen parte de los enigmáticos “depósitos” o escondrijos de objetos metálicos del Bronce Final Atlántico constituyen un obstáculo para su datación<sup>20</sup>. De ahí la importancia en el caso de los ejemplares de Sopeña de su probable vinculación a un yacimiento con coordenadas cronoculturales reconocibles.

#### 4. El yacimiento de los inicios de la Cultura del Soto de Sopeña y su interés como referencia para la datación de los brazaletes del Bronce Final con decoración incisa.

De gran importancia para la contextualización de nuestros bronce es la existencia en Sopeña, en el ángulo formado por la primera terraza del Pisuega y la orilla derecha del Arroyo del Prado, de un yacimiento prehistórico, pues en principio parece lógico que los huesos humanos y brazaletes hallados en 1832 formen parte del mismo. El sitio, registrado con el propio nombre de “Sopeña” en el Inventario Arqueológico de Valladolid, fue objeto de una pequeña campaña de excavación en 2008 aunque entonces se le diera la denominación de “Bellavista”<sup>21</sup>. Y ni en el transcurso de esta excavación, que propició el reconocimiento de un “campo de hoyos”, ni durante las prospecciones posteriores del Inventario se identificaron materiales típicos que permitieran la clasificación del yacimiento, por lo que fue catalogado como “prehistórico indeterminado” (fig. 4).

<sup>15</sup> Rohl y Needham, 1998

<sup>16</sup> p.e. Ling *et al.* 2019

<sup>17</sup> Rovira y Casanovas, 1993; Gallart, 1991

<sup>18</sup> Lorrio, 2008: 258-266

<sup>19</sup> Fernández Manzano, 1986; Herrán, 2008: 295-298; Delibes *et al.* 1999: 99-105

<sup>20</sup> Almagro Basch, 1943: 270ss; Fernández Manzano, 1981; Delibes *et al.*, 1999: 99-100

<sup>21</sup> Mayoral, 2008

En visitas más recientes, sin embargo, ha sido posible detectar en superficie fragmentos de cerámicas similares a las deparadas por el horizonte inferior del poblado de El Soto de Medinilla, esto es, correspondientes al Soto I o Soto Formativo: finas tacitas carenadas con el hombro marcado y borde muy abierto, vasijas bitroncocónicas con orejetas o mamelones perforados a la altura de la carena, recipientes con primorosa decoración incisa de estilo Pico Buitre-Reillo y cerámicas con restos de pintura roja. Y junto a ellos, numerosos dientes de hoz de sílex, casi todos con lustre de cereal, que prueban la vigencia de la talla de la piedra en momento tan avanzado de la Edad de los Metales (fig. 5).

Hace años existía la duda de si los elementos distintivos descritos, representativos del Soto Formativo, constituían la expresión de un horizonte nuevo de la Prehistoria del valle medio del Duero, posterior e independiente de Cogotas I, o si simplemente eran un añadido al equipamiento tradicional de las últimas comunidades de las cerámicas excisas y del Boquique<sup>22</sup>. Hoy las dataciones C-14 confirman el colapso del mundo cogoteño en fechas muy antiguas, por lo menos del 1150 cal. a.C.<sup>23</sup>, lo que debilita la hipótesis de un horizonte

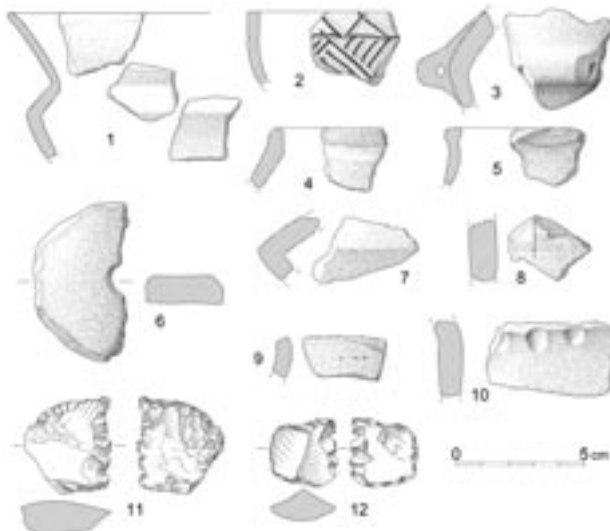


Fig. 4. Muestra de cerámicas y pedernales tallados del Soto Formativo procedentes del yacimiento de Sopeña (dibujos de Francisco Tapias López).

Fig. 5. Entorno de Sopeña (Cigales). En rojo, la extensión atribuida al yacimiento del Soto I. El hallazgo de la Edad del Bronce probablemente se produjo al sur del mismo, allí donde las obras del Canal de Castilla (en azul claro) interfirieron en el yacimiento.



<sup>22</sup> Quintana y Cruz, 1996

<sup>23</sup> Esparza et al. 2012a: 267-269; Blanco, 2015: 309-311

híbrido. El Soto Formativo es postcogotas y las fechas radiocarbónicas más antiguas obtenidas para él en, por ejemplo, el propio Soto de Medinilla, los Cuestos de Benavente o Martinamor se sitúan por encima del año 1000 cal. a.C.<sup>24</sup>. En consecuencia, este complejo cultural, de la misma manera que las raíces de los del mediodía peninsular con los que se le emparenta –desde Vinarragel, Peña Negra y los Saladares en Levante, al Cerro de la Mora, Galera y Monachil en el Sudeste, y desde Setefilla en el Bajo Guadalquivir a Alpiarça y Baioes en Portugal, pasando por tantos yacimientos de parecido signo en la Submeseta Sur<sup>25</sup>–, representa una fase intermedia del Bronce Final, coincidente con las postrimerías del BF II y con el inicio del BF III de la secuencia clásica del Bronce Atlántico<sup>26</sup> y con el Bronce Final IIIa de la periodización de Mederos<sup>27</sup>.

El problema es hasta qué punto se puede considerar firme la asimilación a este horizonte de los brazaletes hallados en las obras del Canal. A falta de datos sobre la localización exacta del enterramiento, no existen garantías absolutas pero, sobre la base de la afección del yacimiento por las obras del canal lo lógico es que fuera así. Y, además este de la vecindad podría no ser el único argumento favorable: hace medio siglo se publicó un brazalete muy similar a los nuestros de Amusquillo de Esgueva (Valladolid), sin más detalles de procedencia, sugiriéndose su adscripción al horizonte Cogotas I a partir de la analogía de sus adornos incisos de espiguilla con los de las cerámicas de estilo Cogeces<sup>28</sup>. Tres décadas después, sin embargo, los prospectores del Inventario Arqueológico de Valladolid no dudan en asociar dicha pieza a un yacimiento del mencionado municipio, El Rosadal, cuyos materiales, significativamente, corresponden también al Soto Formativo<sup>29</sup>.

Si nuestro hallazgo en vez de hace dos siglos se hubiera producido en la actualidad, habríamos reprochado al descubridor que no conservara algún hueso del enterramiento para fecharlo, ya que sería una oportunidad única –como ha ocurrido en el Cerro de la Cabeza de Ávila<sup>30</sup>– para disponer de dataciones C-14 prácticamente directas para los brazaletes. Pero, a falta de este tipo de información, no hay más salida que perseverar en la comparación tipológica y recordar que esta cronología BF II-BF IIIa a la que nos lleva el contexto cultural de nuestras piezas es la misma que dedujera en su día Fernández Manzano para los brazaletes de Astorga, Osornillo y Fuentes de Valdepero invocando la similitud de sus motivos decorativos circulares y losángicos con los de los brazaletes normandos y bretones del grupo Saint-Brieuc-des-Iffs<sup>31</sup>. Tal supone insistir en que su esplendor, como sugieren los ejemplares de los depósitos burgaleses ya citados de Huerta de Arriba y Padilla de

<sup>24</sup> Esparza *et al.* 2016: 71-75

<sup>25</sup> Romero, 1980; Balado, 1981; Quintana y Cruz, 1996; Fernández-Posse, 1998: 137-140; Celis y Muñoz Villarejo, 2015

<sup>26</sup> Needham *et al.*, 1997; Abarquero y Delibes, 2009

<sup>27</sup> Mederos, 2008

<sup>28</sup> Wattenberg, 1963

<sup>29</sup> Quintana y Cruz, 1996: 20-21.

<sup>30</sup> Velasco *et al.* 2018

<sup>31</sup> Fernández Manzano, 1986: 92

Abajo, y como confirman los del bien conocido enterramiento superior del dolmen granadino de Domingo 1, asociados en este caso a elementos del “horizonte lengua de carpa”<sup>32</sup>, tuvo lugar sin duda en el tránsito del Bronce Final II al Bronce Final III.

## 5. ¿Una sepultura de inhumación en el mundo soteño?

El texto de la ficha que acompaña en la metopa a los brazaletes da fe de su hallazgo “en huesos humanos”, reconociendo que aparecieron asociados a inhumaciones. Cuántas eran estas no se sabe pero bien podría haber sido solo una pues no es raro que sea un juego de varias pulseras las que adornen el antebrazo de un mismo individuo. Más sorprendente puede parecer a primera vista la vinculación de una sepultura de inhumación a un yacimiento de la cultura del Soto como es Sopeña por cuanto desde los primeros tiempos de la investigación dicha cultura se ha relacionado con el mundo de los Campos de Urnas, atribuyéndose por ello rituales incineradores de ascendencia europea que en la Meseta habrían dado al traste con la tradición inhumadora propia de la población indígena previa<sup>33</sup>. Sin embargo, lo único cierto es que más de medio siglo después de que Palol teorizara en ese sentido, la invisibilidad del mundo funerario del Soto sigue siendo absoluta: no se conocen las sepulturas soteñas, la arqueología no ha sido capaz de detectarlas, seguramente porque rigieron costumbres funerarias que apenas dejaban huella, como la exposición los cadáveres a los buitres, su entrega ritual a las aguas, etc.<sup>34</sup>

El único avance producido en este terreno en los últimos años es el registro en los poblados del Soto de huesos humanos sueltos, rotos y muy rodados, a veces con huellas de fuego o de haber sido mordidos por perros<sup>35</sup>, los cuales podrían derivar de una exposición de cadáveres en los propios hábitats, siguiendo una antigua costumbre ya antes registrada en la cultura de Cogotas I<sup>36</sup>. ¿Podría ser también la inhumación soteña, presumiblemente en hoyo, de Cigales un correlato de las inhumaciones que en Cogotas I se atribuyen a casos de “mala muerte”? ¿Cabría de ver en estos detalles una continuidad en el tránsito Cogotas-Soto mayor de la considerada tradicionalmente? Por el momento se trata solo de conjeturas pero que nos obligan a recordar asimismo que incluso en los momentos iniciales del mundo de los Campos de Urnas de Cataluña, el más genuino de la Península, se registran rituales funerarios mixtos en los que alternaron inhumación e incineración<sup>37</sup>. Todas las posibilidades permanecen abiertas.

<sup>32</sup> Ferrer, 1977; Lorrio, 2010: 147

<sup>33</sup> Romero, 1985

<sup>34</sup> Delibes *et al.* 1995

<sup>35</sup> Esparza *et al.* 2016: 75-77

<sup>36</sup> Esparza *et al.* 2012b: 79

<sup>37</sup> Ruíz Zapatero, 2001: 271-281).

## 6. La sombra alargada del hallazgo de Sopeña

Ya se ha comentado que el descubrimiento en 1832 de los huesos humanos y de los brazaletes de Sopeña no fue reconocido oficialmente hasta 2020 en que se produjo el ingreso de los segundos en el Museo de Valladolid. Sin embargo, la consulta de la atractiva página web “Durius Aquae” de Javier Municio<sup>38</sup> nos ha permitido saber que los hallazgos realizados en el transcurso de las obras del Canal de Castilla en Cigales no pasaron en su época del todo desapercibidos. En 1834, Alexander S. Mackenzie, oficial de la Armada norteamericana, realizó un periplo por España del que dio cuenta en un libro, *Spain revisited*, editado dos años después. En él, rememoraba su llegada a Valladolid en diligencia y su paso por distintos pueblos de nuestra provincia, entre ellos Sigales (sic), localidad que visitó intrigado por una noticia publicada en la *Gaceta de Madrid*<sup>39</sup> relativa al descubrimiento, durante las excavaciones ejecutadas para la construcción del Canal de Castilla, del esqueleto de un gigante de unos veinte pies (¡seis metros!), asunto del que se hablaba en las tertulias madrileñas.

No hemos conseguido localizar la referida noticia en la *Gaceta*, pero se trata sin duda de la misma a la que se refiere un suelto de la época publicado inicialmente en el *Boletín Oficial de la Provincia de Granada* y recogido después por *El vapor, periódico mercantil, político y literario de Cataluña* (13.V.1834), a la que hemos tenido acceso gracias a la amabilidad de nuestro amigo y compañero de Academia Jesús Urrea Fernández. La reproducimos en su totalidad por el interés de la misma en relación con el asunto analizado:

“Sr. Redactor del Boletín Oficial de Granada: Muy señor mío: He visto en el *Ateneo* de 25 de marzo último, periódico que se publica en Madrid, un artículo perteneciente a la historia natural, en el que se describe el descubrimiento de la huesa de un hombre en el sitio de Cigales, lugar en el que se está abriendo el Canal de Castilla, cuyo esqueleto tenía 18 pies de longitud; y teniendo yo dos cartas originales de don José Zurbano, natural de esta ciudad, comandante de la brigada que trabaja en dicho punto y que ha sido el que ha hecho el descubrimiento de que habla el *Ateneo* y otros dos posteriores dignos de la curiosidad pública y de la meditación de los naturalistas e historiadores, me ha parecido interesante a la gloria de Granada hacer un extracto (sic) de estas cartas en obsequio del don José Zambrano y con los objetos indicados, por si lo hallase digno de darle lugar en su apreciable periódico. Las dos cartas son fechadas en Cigales en 18 y 23 de marzo último: de ambas resulta que a las orillas del río Pisuerga a legua y media de Valladolid, en el sitio que se llama So-peña por donde hoy van los trabajos del canal, a los 30 pies de excavación, bajo una lastra o losa de más de 12 de espesor, de una longitud de un cuarto de legua y de una latitud acaso mayor, se descubrieron sucesivamente tres esqueletos, los dos primeros de persona humana, y el tercero de un caimán: uno de aquellos tenía 18 pies de largo y el otro 12; siendo lo más admirable que las canillas de los muslos son tan gruesas como el muslo ordinario de una persona regular con toda su carne; la cabeza del primero tenía, medida desde la barba hasta el vértice, dos

<sup>38</sup> Municio 2022

<sup>39</sup> Tal vez la noticia no se publicó en la *Gaceta* sino en el *Ateneo*.



varas; y en proporción las demás partes de la armadura del cuerpo. El esqueleto del caimán se halló a los 40 pies de escavación (sic). La latitud de la losa que servía de cobija a este sitio no es conocida, porque no abriéndose en el canal más que cien pies de anchura, no se puede determinar hasta donde se estenderá (sic) esta enorme lastra, que por tantos siglos ha guardado estos esqueletos tan admirables por sus enormes dimensiones y por su desconocida raza y rara existencia en este punto del globo.

Los hombres versados en la historia del mundo y en el estudio de la naturaleza podrán hacer deducciones que ilustren los conocimientos humanos y que puedan servir a dilucidar asuntos tan curiosos y dignos de atención. V. hará de esta nota el uso que crea conveniente, quedando suyo su afectísimo amigo S. S. O. B. S. M. – *José Vicente Alonso*”.

Regresamos momentáneamente a la narración de Municio para añadir que Mackenzie interrogó sobre el asunto a un preso negro (en las obras trabajaban, además de gente ribereña, cerca de 4000 reclusos procedentes de todos los penales de España) quien le confirmó el hallazgo de ciertas piedras, que un lego identificó con huesos de gigante y que habían sido depositadas en la casa del director de las obras. Pero el norteamericano, que se apresuró a inspeccionarlas, se mostró fuertemente decepcionado al no ser capaz de reconocer en ellas sino pedruscos.

En rigor, todos estos testimonios no despejan las incógnitas que gravitan sobre el hallazgo de los brazaletes y de los huesos humanos de Sopeña, pero sí permiten realizar algunas inferencias aprovechables para el asunto que nos mueve: Al frente de una de las brigadas de las obras del Canal de Castilla en el tramo de Cigales se encontraba un hombre granadino, José Zurbano, que se preciaba de la amistad de José Vicente Alonso Montejo, eximio Catedrático de Economía Política en la Universidad de Granada<sup>40</sup>. Así las cosas, la candidatura del comandante Zurbano a ser el hombre culto y curioso que en 1832 conservó los bronce de Sopeña y redactó la pequeña etiqueta que los ha acompañado hasta nuestros días gana muchos enteros.

No existe razón para dudar de que bajo la “lastra” o “losa” (nosotros la hemos denominado brecha o conglomerado y Alonso Montejo se refiere a ella ilustrativamente con el nombre de “So-peña”) que hubo que recortar lateralmente para encajar el canal justo en el hombro de la ladera que se desploma sobre la orilla derecha del Pisuerga, aparecieran huesos fósiles o “la huesa”, como la denomina José Vicente Alonso (fig. 6). Los atribuidos al gigante pudieron ser restos de grandes vertebrados, incluso de caimanes como se sostiene en el *Boletín Oficial de Granada*, puesto que no son raros los restos de dichos reptiles en sedimentos del Eoceno-Oligoceno de la cuenca del Duero<sup>41</sup>. No tenemos explicación, empero, para que Mackenzie no los identificara como huesos fósiles, a no ser que Zurbano ya hubiera puesto a buen recaudo las piezas más significativas.

En la nota publicada por José Vicente Alonso en el *Boletín de Granada* se menciona casi de pasada un dato que podría tener interés para nuestra investigación: aunque la noticia

<sup>40</sup> López Castellano, 2011

<sup>41</sup> Martín de Jesús *et al.* 1987



Fig. 6. Vista de la "losa" o "lastra" que, debido a la proximidad del talud del Pisuerga, hubo de cortarse para encajar la obra del Canal. Se supone que bajo ella se produjo el hallazgo del "gigante".

que realmente trascendió, la que se comentaba en las tertulias madrileñas, fuera la del descubrimiento de los restos del "gigante", Zurbano hizo también "otros dos (descubrimientos) posteriores dignos de la curiosidad pública y de la meditación de los naturalistas y de los historiadores". No se precisa cuáles fueron éstos, pero acreditan a José Zurbano como un hombre curioso, con inquietudes y muy pendiente de las excavaciones, lo que nos refuerza en la idea de que seguramente también fue él quien recuperó y puso a buen recaudo los "brazales encontrados en esqueletos" en 1832.

En fin, de una u otra manera, lo que parece seguro, a juzgar por el relato de Mackenzie, es que los descubrimientos "arqueológicos" realizados en el marco de las obras del Canal produjeron un fuerte impacto en el pueblo de Cigales, que calaron en sus gentes, y que, pese a su confusión, se convirtieron durante algún tiempo en un elemento más de su imaginario colectivo.

## BIBLIOGRAFÍA

ABARQUERO MORAS, F. J. y DELIBES DE CASTRO, G. (2009): "La posición cronológica del yacimiento prehistórico de «El Pelambre»: Apreciaciones tipológicas y dataciones absolutas". En M. L. González Fernández (coord.): *"El Pelambre" (Villaornate, León). El horizonte Cogotas I de la Edad del Bronce y el periodo Tardoantiguo en el valle medio del Esla*. Grupo Tragsa, León: 197-214.

AGAPITO REVILLA, J. (1925): "Lo prehistórico, protohistórico y romano en la provincia de Valladolid". *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Valladolid*, 1: 21-33

- ALMAGRO BASCH, M. (1943): “Tres nuevos hallazgos del Bronce Final en España”. *Ampurias*, V: 270-279.
- BALADO PACHÓN, A. (1981): *Excavaciones en Almenara de Adaja. El poblamiento prehistórico*. Diputación de Valladolid, Valladolid.
- BELLIDO BLANCO, A. (2008): “Primeros investigadores de la prehistoria vallisoletana”. *Sautuola*, 14: 465-472
- BLANCO GONZÁLEZ, A. (2015): “Sitios en altura y vasijas rotas: reconsiderando la etapa de ‘plenitud’ de Cogotas I (1450-1150 cal AC) en la Meseta”. *Trabajos de Prehistoria*, 71 (2): 305-329.
- CELIS SÁNCHEZ, J. y MUÑOZ VILLAREJO, J. (2015): “Veinte años de investigación de la Edad del Hierro en tierras de León”. En *Arqueología II. Historia de León a través de la Arqueología*. Junta de Castilla y León-Diputación de León. León: 43-65.
- CENDRERO UCEDA, O. (1997): *Juan Vilanova y Piera. Conferencias dadas en Santander*. Universidad de Cantabria, Santander.
- DANIEL, G. (1962): *The idea of Prehistory*. C. A. Watts & Co., London.
- DELIBES DE CASTRO, G., ESCUDERO NAVARRO, Z. y MONTERO RUÍZ, I. (2020): “Hallazgo de dos brazaletes de la Edad del Bronce en 1832, durante las obras del Canal de Castilla a su paso por Cigales (Valladolid)”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Arqueología*, LXXXV-LXXXVI: 119-148.
- DELIBES DE CASTRO, G., FERNÁNDEZ MANZANO, J., FONTANEDA PÉREZ, E. y ROVIRA LLORENS, S. (1999): *Metalurgia de la Edad del Bronce en el piedemonte meridional de la Cordillera Cantábrica*. Col. Arqueología en Castilla y León. Monografías nº 3. Junta de Castilla y León, Zamora.
- DELIBES DE CASTRO, G. y HERRÁN MARTÍNEZ, J. I. (2007): *Biblioteca Básica de Valladolid: La Prehistoria*. Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid.
- DELIBES DE CASTRO, G., ROMERO CARNICERO, F., ESCUDERO NAVARRO, Z. y SANZ MÍNGUEZ, C. (1995): “Panorama Arqueológico de la Edad del Hierro en el Duero Medio”. En Z. Escudero (coord.): *Arqueología y medio ambiente: el Primer Milenio AC en el Duero Medio*. Junta de Castilla y León, Valladolid: 47-146.
- ESPARZA ARROYO, A., VELASCO VÁZQUEZ, J. y CELIS SÁNCHEZ, J. (2016): “Notas sobre la fase Soto Formativo en el poblado de Los Cuestos de la Estación (Benavente, Zamora)”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Arqueología*, LXX-XII: 63-85.
- ESPARZA ARROYO, A., VELASCO VÁZQUEZ, J. y DELIBES DE CASTRO, G. (2012a): “HUM 2005-00139: Planteamiento y primeros resultados de un proyecto de investigación sobre la muerte en Cogotas I”. En J. A. Rodríguez Marcos y J. Fernández Manzano (eds.): *Cogotas I. Una cultura de la Edad del Bronce en la Península Ibérica*. Universidad de Valladolid, Valladolid: 259-320.
- (2012b): “Exposición de cadáveres en el yacimiento de Tordillos (Aldeaseca de la Frontera, Salamanca). Perspectiva bioantropológica y posibles implicaciones para el estudio del ritual funerario de Cogotas I”. *Zephyrus*, 69: 95-128.

- FERNÁNDEZ MANZANO, J. (1981): “Dos brazaletes de la Edad del Bronce de los alrededores de Astorga”. *Numantia. Arqueología en Castilla y León*, 1: 181-184.
- (1986): *Bronce Final en la Meseta Norte española: el utillaje metálico*. Col. Investigaciones Arqueológicas en Castilla y León. Monografías. Junta de Castilla y León, Almazán (Soria).
- FERNÁNDEZ-POSSE Y DE ARNÁIZ, M. D. (1998): *La investigación protohistórica en la Meseta y Galicia*. Col. Arqueología Prehistórica. Síntesis, Madrid.
- FERRER PALMA, M. (1977): “La necrópolis megalítica de Fonelas (Granada). El sepulcro “Domingo 1” y sus niveles de enterramiento”. *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, 2: 173-211.
- FRADES MORERA, M. J. (ed.) (1990): *Obra Etnográfica y otros escritos del P. Morán*. Diputación Provincial, Salamanca.
- GALLART, J. (1991): *El dipòsit de bronzes de Llavorsí (Pallars-Subirà)*. Excavacions Arqueològiques a Catalunya, nº 10. Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- GARCÍA SOTO, E. (1988): “Materiales paleolíticos (colecciones de Saturio González y José María Ibero)”. En VV AA: *La colección arqueológica del Padre Saturio González en Santo Domingo de Silos*. Diputación Provincial, Burgos: 9-32.
- GRAYSON, D. K. (1983): *The Establishment of Human Antiquity*. Academic Press, New York.
- HELGUERA QUIJADA, J. (1990): “Aproximación a la historia del Canal de Castilla”. En J. Helguera, N. García Tapia y F. Molinero (eds.): *El Canal de Castilla*. Colección de Historia de la Ciencia y de la Técnica, nº 2. Junta de Castilla y León, Valladolid: 9-159.
- HERRÁN MARTÍNEZ, J. I. (2008): *Arqueometalurgia de la Edad del Bronce en Castilla y León*. Col. Studia Archaeologica, 95. Universidad de Valladolid-Junta de Castilla y León, Valladolid.
- LING, J., HJÄRTHNER-HOLDARB, E., GRANDIN, L., STOS-GALE, Z., KRISTIANSEN, K., MELHEIM, L., ARTIOLI, G., ANGELINI, I., KRAUSE, R. y CANOVARO, C. (2019): “Moving metals IV: Swords, metal sources and trade networks in Bronze Age Europe”. *Journal of Archaeological Science: Reports* 26: 101837.
- LÓPEZ CASTELLANO, F. (2011): “José Vicente Alonso Montejo”. *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia*: <https://dbe.rah.es/biografias/54450/jose-vicente-alonso-montejo>
- LORRIO ALVARADO, A. (2008): *Qurénima. El Bronce final del Sureste de la Península Ibérica*. Bibliotheca Archaeologica Hispana, 27. Real Academia de la Historia, Madrid.
- (2010): “El Bronce Final en el Sureste de la Península Ibérica: una (re)visión desde la arqueología funeraria”. *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 25-26: 119-176.
- MARTÍN DE JESÚS, S., JIMÉNEZ FUENTES, E., FINCIAS, B., PRADO, J.M. del y MULAS ALONSO, E. (1987): “Los *Crocodylia* del Eoceno y Oligoceno de la cuenca del Duero. Dientes y osteodermos”. *Revista Española de Paleontología*, 2: 95-108.
- MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, J. (1926): *Orígenes de Valladolid: notas de prehistoria*. Imprenta de la Casa Social Católica, Valladolid.

- MAYORAL GAMO, V. M. (2008): *Documentación arqueológica para los planes parciales de los sectores 3 y 4 (SE 46 y SE 47) del término municipal de Cigales (Valladolid)*. Informe Técnico mecanografiado, en depósito en el Servicio Territorial de Cultura de Valladolid.
- MEDEROS MARTÍN, A. (2008): “El Bronce Final”. En F. Gracia (coord.): *De Iberia a Hispania*. Ariel, Madrid: 19-91.
- (2010): “Análisis de una decadencia. La arqueología española del siglo XIX: El impulso isabelino (1830-1867)”. *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 36: 159-216.
- MERINO, E. (1924): “Prehistoria y antigüedades de Bolaños (Valladolid)”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 85: 25-33.
- MONTERO RUIZ, I. (2018): “La procedencia del metal: consolidación de los estudios con isótopos de plomo en la Península Ibérica”. *Revista de Arqueología de Ponent*, 28: 311-328.
- MONTERO-RUIZ, I., GALLART, J., GARCÍA-VUELTA, O. y MARTÍNEZ-NAVARRETE, M. I. (2015): “Homogénéité ou hétérogénéité dans le métal des dépôts de l'Âge du Bronze: estimations sur leur formation à partir des isotopes du plomb”. *L'Anthropologie*, 119: 89-105
- MOURE ROMANILLO, A. (1996): “Hugo Obermaier, la institucionalización de las investigaciones y la integración de los estudios de Prehistoria en la Universidad Española”. En A. Moure Romanillo (ed.): *El Hombre Fósil 80 años después*. Universidad de Cantabria, Santander: 17-50.
- MUNICIO, J. (2022): “Historias en blanco y negro del canal de Castilla: El gigante de Cigales”. En *Durius Aquae: de acá para allá en las aguas del Duero*. <https://duriusaquae.com/blanco-y-negro-del-canal-de-castilla-el-gigante-de-cigales/>
- NEEDHAM, S., BRONK, C., COOMBS, D., CARTWRIGHT, C. y PETTITT, P. (1997): «An independent chronology for British Bronze Age metalwork: the results of the Radiocarbon Accelerator Programme». *Archaeological Journal*, 154: 55-107.
- QUINTANA, F. J. y CRUZ, P. (1997): “Del Bronce al Hierro en el centro de la Submeseta Norte. Consideraciones desde el Inventario Arqueológico de Valladolid”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LXII: 9-68.
- PEIRÓ MARTÍN, I. y PASAMAR ALZURIA, G. (1990): “El nacimiento en España de la Arqueología y la Prehistoria (Academicismo y profesionalización (1956-1936))”. *Kalathos*, 9-10: 9-30.
- ROHL, B. y NEEDHAM, S. (1998): *The circulation of metal in the British Bronze Age: the application of lead isotope analysis*. British Museum Press, London.
- ROMERO CARNICERO, F. (1980): “Notas sobre la cerámica de la Primera Edad del Hierro en la cuenca media del Duero”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLVI: 137-153.
- (1985): “La Primera Edad del Hierro. El afianzamiento de la sedentarización y la explotación intensiva del medio”. En G. Delibes (ed.): *Historia de Castilla y León. I. La Prehistoria*. Editorial Ámbito, Valladolid: 82-103.

- ROVIRA I PORT, J. y CASANOVAS Y ROMEU, A. (1993): “El depósito de brazaletes de Sant Aleix (Lleida) y los depósitos metálicos del Bronce Final en Cataluña”. *Complutum*, 4: 69-80.
- RUÍZ ZAPATERO, G. (2001): “Las comunidades del Bronce Final: enterramiento y sociedad en los Campos de Urnas”. En M. Ruíz-Gálvez (coord.): *La Edad del Bronce, ¿primera Edad de Oro de España? Sociedad, economía e ideología*. Ed. Crítica, Barcelona: 257-288.
- SERRANO, C. Y BARRIENTOS, J. (1934): “La estación arqueológica del Soto de Medinilla”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 2: 221.
- VELASCO VÁZQUEZ, J., ESPARZA ARROYO, A. y ALBERTO BARROSO, V. (2018): “A vueltas con la exposición de cadáveres en Cogotas I. La evidencia del Cerro de la Cabeza (Ávila)”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Arqueología*, LXXXIV: 134-167.
- WATTENBERG SANPERE, F. (1963): “Un brazaletes de bronce en Amusquillo (Valladolid)”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXIX: 236-239.

## La población neolítica del valle medio del Duero: resultados del estudio del osario del dolmen de Los Zumacales (Simancas, Valladolid)

ANGÉLICA SANTA CRUZ DEL BARRIO | Universidad de Salamanca  
Universidad de Valladolid

Hace casi 10 años, con motivo del «VIII Curso de patrimonio cultural: Conocer Valladolid», M. Alonso, G. Delibes y J. Santiago publicaron un avance de los resultados obtenidos en la investigación del dolmen de Los Zumacales. El trabajo dio a conocer las características y el funcionamiento de este singular sepulcro que, como el dolmen de La Velilla en Osorno (Palencia), se distingue por la particularidad de estar construido con losas apaisadas, y no enhiestas, como es común en las tumbas megalíticas.

Alonso *et al.* (2015) atribuían dicha singularidad a la rareza de testimonios de megalitismo en el valle medio del Duero. El “vacío megalítico” del interior normeseteño es de sobra conocido en el ámbito de la investigación arqueológica, pues, aparte de la ya mencionada tumba de Osorno o el particular sepulcro colectivo de El Miradero (Villanueva de Los Caballeros, Valladolid), no existen ni se espera encontrar más tumbas dolménicas en el interior de la Submeseta Norte. No obstante, y pesar de ser escasos, estos sepulcros se vinculan claramente con un megalitismo activo en las campiñas de la cuenca del Duero. La práctica ausencia de tumbas dolménicas puede ponerse en relación con la intensa actividad agrícola que ha tenido lugar durante época histórica en estas tierras. Sin embargo parece más bien deberse a una menor densidad de poblamiento neolítico en el interior meseteño (Delibes, 1996; Alonso *et al.*, 2015). En cualquier caso, el dolmen de Los Zumacales se postula como uno de los yacimientos neolíticos más ricos y originales de la provincia de Valladolid.

El megalitismo es un fenómeno prehistórico muy complejo y ha sido objeto de numerosos estudios. Viene definido por la implantación de tumbas construidas con grandes piedras y forma parte de una tradición funeraria que se extiende por Europa occidental y por el ámbito mediterráneo entre el V y IV milenio a.C. (Rojo *et al.*, 2012; Schulz Paulsson, 2019; Laporte y Bueno, 2019). Dicho fenómeno se asocia a la monumentalización y colectivización del espacio sepulcral, con tumbas que se utilizan a lo largo de siglos y que vuelven a reutilizarse incluso después de milenios.

En la Submeseta Norte la aparición de este tipo de sepulturas coincide con un aumento de la actividad antrópica documentada en el paisaje hacia el IV milenio a.C. y con un incremento de la ocupación de las tierras de cultivo (Delibes y Rojo, 2002; Villalobos, 2014). En este sentido, los postulados del reputado arqueólogo C. Renfrew sobre la funcionalidad del dolmen como marcador territorial en un momento de necesidad de asentamiento en tierras de laboreo y competencia territorial, encajaría con la localización y el dominio visual del dolmen sobre las campiñas circundantes (Alonso *et al.*, 2015). No faltarían, sin embargo, otro tipo de interpretaciones que acentúan el carácter colectivo de estos enterramientos, poniendo de relieve la intención simbólica de integrar a los muertos en el espacio destinado a los ancestros (Fowler, 2010; Rojo *et al.*, 2015).

Y es que, la condición de sepulcro colectivo y abierto a inhumaciones sucesivas marca un gran cambio funerario frente a los enterramientos individuales propios del neolítico antiguo, o, incluso, respecto a aquellos postmegalíticos asociados al fenómeno campaniforme (Delibes y Santonja, 1987; Benet *et al.*, 1997; Rojo *et al.*, 2005; Santa Cruz *et al.*, 2020a). Este énfasis en lo colectivo se interpretó originalmente como el reflejo de un espíritu comunitario en el que todo el conjunto de la población se enterraba sin distinción en un mismo espacio, sin embargo, ha quedado plenamente demostrado que los individuos procedentes de colecciones megalíticas no se corresponden con el número de fallecimientos esperados para las comunidades propietarias de las tumbas (Renfrew, 1983; Masset, 1987; Delibes, 1995). De hecho, la representación por edad y sexo obtenida de la composición demográfica de muchos megalitos refleja, en líneas generales, un predominio de varones adultos sobre infantiles y mujeres, de lo cual se deduce que solo ciertos miembros de la comunidad ostentaron el derecho de ser enterrados en el dolmen (Delibes, 1995; Masset, 1987).

Algunos datos de recientes investigaciones corroboran que sí pudo existir cierta selección entre los difuntos destinados a enterrarse en la sepultura (Fernández-Crespo y de La Rúa, 2015; 2016), aunque no todas las tumbas presentan resultados uniformes ni se puede esperar un comportamiento funerario homogéneo a lo largo de los casi mil años que dura el fenómeno megalítico. En el caso de Los Zumacales, estudios precedentes sí apuntaban a la idea de un “reclutamiento selectivo” a partir recuento de individuos y de los elementos de ajuar asociados a cierto prestigio y estatus (Guerra *et al.*, 2009; Alonso *et al.*, 2015). Sin embargo, la atención hasta ahora se había centrado en el conocimiento de la arquitectura, el marco cronológico y la singularidad de la tumba como sepulcro colectivo del interior normeseteño. En cambio, este nuevo trabajo busca comprender el yacimiento a partir del estudio de los que allí fueron enterrados, incorporando el análisis antropológico en la investigación global del dolmen en un intento de documentar las características físicas y el comportamiento funerario de las comunidades que habitaron las tierras vallisoletanas durante el Neolítico Final.



## Breve historia de la investigación

Tal y como recoge la publicación de Alonso *et al.* (2015), se tiene constancia del dolmen de Los Zumacales desde 1960, año en el que C. Romón menciona en el tomo XXVI del *Boletín de Arte y Arqueología* la existencia de una posible tumba megalítica ubicada en el límite entre los términos Arroyo y Simancas, en el denominado Pago de Los Zumacales (Valladolid). Ostenta el honor de haber sido el primer sepulcro megalítico descubierto en el valle medio del Duero, aunque no sería reconocido como tal hasta los años 80 del mismo siglo. Es entonces cuando comienzan las excavaciones de urgencia con el fin de frenar el deterioro al que se estaba viendo sometido el yacimiento. Tuvieron lugar un total de tres intervenciones arqueológicas, siendo la primera dirigida por M. Alonso Díez y R. Galván Morales en 1982, y las dos últimas por J. Santiago Pardo, en 1989 y 1990 (Alonso Díez *et al.*, 2015).

Con objeto de entender y ordenar los resultados de las diferentes investigaciones, haremos un breve repaso de estas campañas arqueológicas, pudiendo dividirlas en dos fases: la excavación de cámara y del túmulo.

A través de la primera intervención pudo conocerse la arquitectura del dolmen, constituido por un pasillo de acceso y una amplia cámara (5,20 m de diámetro), delimitada, como ya se ha comentado, por bloques de piedra caliza apaisados y no hincados como ocurre en la mayoría de los “sepulcros de corredor” megalíticos (Alonso, 1985: 16-18) (fig. 1). Esta característica disposición de los ortostatos se documenta también en la localidad próxima de Osorno (Palencia) en el dolmen de La Velilla (Zapatero, 1991). Es posible que se tratara

Fig. 1. El dolmen de Los Zumacales en la actualidad.



de una variedad tipológica en la que los bloques apaisados sirvieran de cimiento para levantar una pared de tapial o de hiladas de piedras superpuestas, perdidas con el paso del tiempo, más que una solución arquitectónica motivada por las circunstancias litológicas de la zona (Delibes *et al.*, 1987; Delibes, 1996: 154-155; Alonso Díez *et al.*, 2015: 18; Zapatero, 2015). La particular arquitectura de estos dólmenes y la similar adscripción crono-cultural atribuida para ambos, ha llevado a denominarlos sepulcros de tipo “redondil”, un concepto que encuentra su origen en la toponimia zamorana asociada a ciertas estructuras megalíticas (Delibes *et al.*, 1993; Delibes, 1996: 153).

La segunda excavación, realizada en dos fases entre 1989 y 1990, fue dirigida por J. Santiago Pardo y se centró en documentar la estructura del túmulo que cubría el área circundante a la cámara. El área excavada contaba con varias capas de distintos materiales y anillos de refuerzo que actuaban como contrafuertes de la construcción principal (Alonso Díez, 1985; Santiago Pardo, 1991; Alonso *et al.*, 2015). Durante la intervención, además, se descubrió un nivel infratumular con evidencias de actividad humana (cenizas, restos de fauna, cerámica y herramientas de sílex y hueso) anterior a su construcción (fig. 2). Concretamente, en el nivel 3 se localizó un depósito de cenizas que contenía tanto materiales



Fig. 2. Paquete infratumular hallado en la segunda intervención arqueológica (imagen del informe arqueológico cedido por J. Santiago Pardo).

arqueológicos como restos de fauna y, extraordinariamente, algún hueso humano identificado por la profesora Corina Liesau, quien describe uno de los fragmentos como *os coxae* humano<sup>1</sup>. Más abajo, en el nivel 13, se encontró una construcción a modo de estructura de combustión, donde se recuperaron huesos animales con evidencias de consumo y marcas antrópicas, lo cual permitió identificarlo como un posible nivel habitacional anterior o un evento de celebración previo a la construcción del dolmen (Santiago Pardo, 1991). No es raro que

los megalitos sucedan a niveles o estructuras domésticas, pues se trata de un hecho documentado en otros yacimientos como el mencionado dolmen de La Velilla (Zapatero, 1991: 55; Alonso Díez *et al.*, 2015; Villalobos, 2014).

Por lo que respecta al espacio propiamente sepulcral, la cámara, su excavación permitió conocer el paquete verdaderamente funerario de la tumba. Los enterramientos se encontraron junto a una serie de materiales entre los que se encontraban objetos de piedra, hueso

<sup>1</sup> Informe inédito: *Análisis faunístico del sepulcro de corredor de Los Zumacales (Simancas, Valladolid)*, amablemente cedido por J. Santiago Pardo. La aparición de huesos humanos bajo túmulo fue mencionada por G. Delibes y J. de Paz (2000) en el artículo “Ídolo-espátula sobre radio humano en el ajuar de un sepulcro megalítico de la Meseta”.



Fig. 3. Planta del sepulcro y materiales que conforman el ajuar de Los Zumacales (dibujo Francisco Tapias, publicado en *Trabajos de Prehistoria* nº77, 1; fotografía Museo de Valladolid).

y cerámica, atribuidos al ajuar funerario. En la publicación de Alonso *et al.* (2015) se da cuenta del inventario de objetos que se recuperaron en excavación: 20 geométricos de sílex, 13 láminas simples y otros elementos de hoz o restos de talla; 13 elementos líticos pulimentados entre hachas, afiladeras y esferoides de diversos minerales; 130 elementos de adorno de travertino, variscita, esquisto, hueso y *dentalium* (fig. 3). Si bien todos estos elementos son perfectamente coherentes con la adscripción neolítica del dolmen, pues se trata de objetos habituales en contextos funerarios megalíticos (Delibes *et al.*, 1987; Zapatero, 1991; Delibes, 1996), cinco elementos de industria ósea aportaron cierta identidad cultural al conjunto funerario, ya que la tipología de dos de ellas permitió identificarlas con espátulas de tipo “San Martín-El Miradero” (Alonso Díez, 1985; Delibes *et al.*, 2012; Alonso Díez *et al.*, 2015).

Los citados elementos encuadran perfectamente en el marco crono-cultural del megalitismo de interior, entre finales del V milenio y el IV milenio cal BC, cronologías sobradamente consolidadas a partir de diferentes proyectos de datación dolménica (Bueno 1991; Delibes y Rojo, 1997; Bueno *et al.*, 2016; Fernández Eraso y Múgica, 2013; Alt *et al.*, 2016; Santa Cruz *et al.*, 2020b; etc.). No ha sido hasta hace bien poco cuando se ha dispuesto de amplias series de dataciones directas gracias al refinamiento de las técnicas de datación y el abaratamiento de los costes. Los investigadores tenían pocas opciones a la hora de elegir la muestra potencialmente datable, prefiriendo objetos que fecharan eventos *postquem* (es decir anteriores a nivel que se quiere conocer) para asegurar la antigüedad mínima de la construcción de la tumba (Delibes, 2010). En este caso, la cronología de Los Zumacales venía dada por cuatro fechas absolutas obtenidas a partir de tres huesos humanos, y uno de fauna hallado bajo el túmulo, todas ellas realizadas en el laboratorio de Gröningen (Holanda) (Alonso *et al.*, 2015).

El intervalo de tiempo que proporcionó el conjunto de fechas resultó ser bastante dilatado como consecuencia de la alta desviación estadística con la que por entonces contaban las dataciones directas, obteniendo unas fechas calibradas entre el 4200 y el 3300 cal BC. Los propios investigadores discutían sobre la cronología obtenida ya que todo parecía apuntar a un uso funerario adscrito a la primera mitad del IV milenio, coherente con los materiales recuperados, pues revestían cierto arcaísmo tipológico en comparación con etapas megalíticas

posteriores (Alonso *et al.*, 2015). Sobre el final de la serie funeraria tampoco se pudo esclarecer demasiado. Las biografías megalíticas, por norma general, son muy dilatadas y no es infrecuente encontrar fases de reutilización funeraria, ya sea por datación directa o mediante la constatación de elementos de ajuar post-neolíticos generalmente asociados al periodo campaniforme (Delibes y Santonja, 1987; Benet *et al.*, 1997; Rojo *et al.*, 2005; etc.). Sin embargo, en Los Zumacales no se encontraron evidencias de que la tumba fuera abierta tras los enterramientos neolíticos, lo cual dio pie a pensar en que sus últimas etapas vendrían definidas por un declive progresivo de la tumba hasta finales del IV milenio cal BC (Alonso *et al.*, 2015).

## Revisión antropológica: nuevas perspectivas y análisis sistemático del osario

El estado de la investigación en el momento de la publicación resultaba bastante avanzado y respondía a numerosas cuestiones planteadas sobre el megalitismo en el valle medio del Duero. Recordemos que el yacimiento, como tumba dolménica, albergaba el enterramiento de una serie de individuos cuyos huesos permanecían en la cámara. El estudio de estos restos fue incorporado desde un principio al análisis global de Los Zumacales pues se contaba con un primer trabajo antropológico que contabilizó un total de 22 individuos, entre los que se pudo encontrar mujeres, niños y, sobre todo, varones adultos (Sampedro, 1990)<sup>2</sup>. El análisis antropológico también incluía una pequeña reseña paleopatológica que hablaba de la presencia de ciertas afecciones tales como traumatismos, procesos infecciosos o presencia de caries bucal, circunstancias que demostraban el deterioro del estado de salud de las personas enterradas en Los Zumacales.

Si bien estos datos fueron esenciales para entender el sepulcro y ponerlo en relación con el comportamiento funerario megalítico, se limitaban a aportaciones demográficas o reseñas patológicas desconectadas de la interpretación general del dolmen. Actualmente, la incorporación de una perspectiva bioarqueológica (antropología física, tafonomía, paleopatología, etc.) al análisis de los contextos funerarios ha demostrado ser clave para su estudio (Duday *et al.*, 1990; Vicent García, 1995).

Así pues, en 2016 se realizó una revisión sistemática del osario de Los Zumacales y los resultados fueron presentados en el Trabajo Fin de Máster *Análisis antropológico de los restos óseos del sepulcro de Los Zumacales (Simancas, Valladolid)* del Máster en Antropología Física y Forense de la Universidad de Granada, bajo la dirección de los Dres. Miguel C. Botella López y G. Delibes de Castro. El objetivo principal no solo buscaba proporcionar

<sup>2</sup> Sampedro Esteban, C. (1990): *Estudio antropológico de los restos procedentes del Sepulcro de Los Zumacales de Simancas (Valladolid)*. Laboratorio de Arqueozoología de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid (mecanografiado).

datos antropológicos sólidos, sino integrarlos en la interpretación del contexto sepulcral desde la perspectiva de la arqueología funeraria. Algunos de los resultados que se obtuvieron se presentan en las siguientes líneas.

### Los individuos de Los Zumacales según el estudio paleodemográfico

Gracias al estudio antropológico se contabilizaron en total unos 1380 fragmentos de hueso, predominando aquellos procedentes del cráneo y de los huesos largos. Para proporcionar un número mínimo de individuos (*NMI*) es imprescindible clasificar el mínimo de elementos anatómicos más repetido en la colección (White *et al.*, 2012), que en este caso fue la tibia izquierda. Pero antes fue necesario realizar un análisis demográfico para organizar a los individuos por edad y sexo, permitiendo así llevar a cabo el recuento final de cada uno de los sujetos ya individualizados.

El primer criterio elegido para determinar la edad en individuos adultos fue el grado de desgaste dental según D. Brothwell (1981)<sup>3</sup>. Estos datos se cotejaron con los resultados obtenidos a partir de otros métodos (Meindl y Lovejoy, 1985; Meindl *et al.*, 1985; Lovejoy *et al.*, 1985; Buckberry y Chamberlain, 2009). Advertimos, no obstante, de las limitaciones metodológicas derivadas de la determinación de edad en adultos, pues se obtienen asignaciones de edad que comprenden amplios intervalos y los métodos se basan en colecciones de referencia biológicamente muy distantes de la muestra arqueológica que se estudia, resultando estimaciones poco fiables (Walker, 1995; Walker y Collins, 1998; Cintas-Peña y Herrero-Corral, 2020). Se añade, además, la dificultad propia de este tipo de contextos con colecciones esqueléticas completamente fragmentadas y en casi total desconexión anatómica.

Por su parte, la edad de los individuos inmaduros se estimó a partir del desarrollo dental, lo cual proporcionó un intervalo de edad más específico y fiable (Ubelaker, 1989). Estos resultados se compararon con metodología aplicada al esqueleto poscranial a partir del desarrollo y fusión de las epífisis de huesos largos (Brothwell, 1981; Scheuer *et al.*, 2000).

Por último, el diagnóstico sexual basado en rasgos morfológicos solo se pudo realizar en algunos fragmentos de la pelvis o del cráneo adultos (Ferembach *et al.*, 1980; Buikstra y Ubelaker, 1994). El dimorfismo craneal se considera poco fiable como marcador sexual si se desconoce la caracterización craneal de la población y si no se coteja con elementos del esqueleto postcranial (White *et al.*, 2012). En cambio, los marcadores morfológicos de los huesos pélvicos sí ofrecen buenos resultados para la asignación de sexo (Walker, 1985), pero, por desgracia, estos no eran demasiado abundantes en la colección. Por esta razón, para la estimación de sexo también se optó por el empleo de criterios métricos en huesos largos mediante las fórmulas discriminantes de I. Alemán *et al.* (1997, 2002).

<sup>3</sup> El grado de desgaste dental depende de diferentes factores relacionados fundamentalmente con la alimentación, ya que la presencia de elementos abrasivos en la dieta provocará un mayor desgaste del esmalte. Por esta razón, esta técnica no suele ser aconsejable para estimar la edad si no se puede poner en relación con otros criterios. Sin embargo, para el estudio de Los Zumacales se ha elegido este método por ser comúnmente usado en estudios antropológicos de colecciones megalíticas (Fernández Crespo y De La Rúa, 2016).

### Número mínimo de individuos en el dolmen de Los Zumacales

El análisis antropológico permitió individualizar 9 tibias izquierdas de sujetos adultos. A este número se le añadiría los inmaduros, que en total sumaron 5 (3 infantiles y 2 adolescentes) (tabla 1). De esta forma se obtuvo un número mínimo de 14 individuos (fig. 4)<sup>4</sup>.

GRUPOS DE EDAD	Tramos de edad	Individuos	Porcentajes
Perinatal	0	0	35,72
Infantil I	0-3	1	
Infantil II	3-12	2	
Adolescente	12-20	2	64,28
Adulto joven	20-35	3	
Maduro	35-50	2	
Adulto edad no determinada	¿?	4	
TOTAL	14	14	100

Tabla 1. Distribución del número mínimo de individuos.

En cuanto a la distribución por sexos, el estudio métrico arrojó una mayoría de adultos varones frente a mujeres, en una proporción 5 a 2. Por su parte, la estimación sexual a partir de la morfología de la pelvis también ofrece una ratio sexual favorable al sexo masculino (3:1=3), aunque cabe recordar que un gran porcentaje de individuos habrían sido asignados con un sexo indeterminado, lo cual invita a interpretar estos datos con bastante cautela.



Fig. 4. Restos óseos que representan parte del número mínimo de individuos (13/14) y que fueron escogidos para realizar dataciones absolutas.

<sup>4</sup> En el trabajo "Nueva serie de dataciones radiocarbónicas sobre hueso humano para el dolmen de Los Zumacales (Simancas, Valladolid). Reflexiones sobre la temporalidad del fenómeno megalítico en la Meseta Norte" se apunta lo siguiente acerca de la discordancia en el número mínimo de individuos con respecto al estudio antropológico anterior: "En una revisión posterior, hemos establecido un NMI de 14. La identificación y recuento de los fragmentos óseos proporcionó un total de 1380 fragmentos de hueso aproximadamente. Esta cifra dista mucho de las 1800 piezas que se contabilizaron en el estudio previo donde, además, identifican tres cráneos prácticamente completos que podrían corresponder a los únicos tres individuos que constan como recuperados, todavía en conexión anatómica, en la zona mejor conservada del monumento". Sin embargo, entre los fragmentos de cráneo solo se ha hallado un esplanocráneo completo junto con un temporal y fragmentos de parietal, seguramente pertenecientes al mismo individuo. Cabe pensar que los cráneos "prácticamente" completos hayan sufrido una severa fragmentación, debido a su almacenamiento y transporte a lo largo del tiempo, o bien que falten piezas en la colección, dada la diferencia indicada en los totales de fragmentos. (Santa Cruz et al., 2020b: 134).

### Conclusión paleodemográfica

En primer lugar, para interpretar los resultados del estudio antropológico se ha de tener en cuenta que el material recuperado dista mucho de ser representativo de todos los individuos que allí fueron depositados. Es lógico pensar que los procesos postdeposicionales habrán mermado la conservación de los restos, así como los destrozos sufridos por el túmulo debido a las actividades de cultivo y la roturación del terreno, etc.

En segundo lugar, cabe plantearse si la población arqueológica inhumada es representativa de la mortalidad de la población original, algo que podría aceptarse si hubiera cierto equilibrio entre ambos sexos y una elevada mortalidad infantil acorde con lo esperado para una población de tipo preindustrial (Masset, 1987; Livi Bacci, 1990). El estudio de la demografía en sociedades arcaicas ha proporcionado una serie de cálculos y estimaciones a partir de los cuales podemos comparar las tasas de mortalidad de una población arqueológica con las de una comunidad de estas características (Ledermann, 1969). Una de las particularidades propias de este tipo de sociedades es la alta mortalidad infantil, pues la supervivencia de un ser humano en un medio desprovisto de medidas higiénicas adecuadas, vacunas, antibióticos, etc., se reduce muchísimo durante los primeros años de vida. Las estimaciones rondan el 200-400 % cuando hablamos de la primera infancia, mermándose considerablemente después del destete, momento crítico para la supervivencia (Ledermann, 1969; Sellier, 1996). Después, la tasa teórica de mortalidad se vuelve a elevar progresivamente hacia la adultez debido a una mayor probabilidad de fallecer en accidentes, en actos violentos o como consecuencia del propio deterioro de la salud física.

Si observamos la composición del osario de Los Zumacales los cálculos porcentuales demuestran una clara subrepresentación de individuos no adultos, un 35,72%, frente a un 64,28% de adultos, y, concretamente, tan solo 3 infantiles, una cifra muy inferior a la que se espera de un patrón de mortalidad arcaico.

Atendiendo a los cálculos paleodemográficos brutos es más fácil contextualizar estos datos. Algunos focos megalíticos analizados en otros trabajos, como es el caso de La Rioja Alavesa o La Lora burgalesa, demuestran tasas poco acordes con la mortalidad arcaica propuesta por S. Ledermann (área amarillenta del gráfico de la figura 5)<sup>5</sup>, fundamentalmente si observamos los grupos de niños menores de 5 años y, paradójicamente, los grupos adultos (Fernández-Crespo y de La Rúa, 2015; 2016). En cambio, estos datos invierten proporcionalmente las tasas esperadas para los grupos de infantiles mayores y adolescentes, cuya sobrerrepresentación viene marcada por la ausencia de los grupos de edad anteriormente descritos (Sellier, 1996; Fernández-Crespo y de La Rúa, 2016). En definitiva, estos estudios demuestran un patrón de mortalidad anómalo y un déficit de individuos con respecto a la población esperada, algo que podría corroborar la hipótesis de selección de individuos.

Al comparar las tasas de mortalidad de La Rioja Alavesa o La Lora con las de Los Zumacales, observamos el mismo déficit de infantes y adultos, así como una descompensación

<sup>5</sup> En este caso el número mínimo de individuos sobre el que se realizan los cálculos demográficos de Los Zumacales se reduce a 12 debido a que dos de los adultos datados proporcionaron fechas medievales, razón por la cual fueron eliminados de la serie demográfica neolítica.

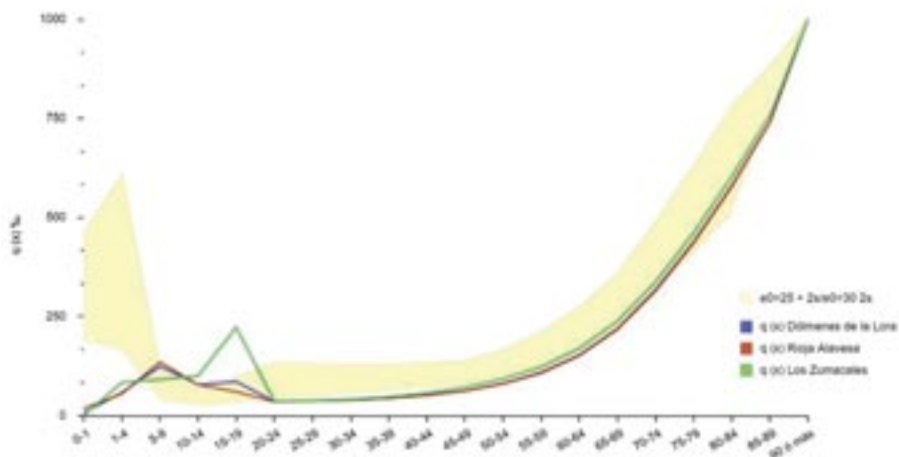


Fig. 5. Curva de mortalidad bruta de La Lora (Santa Cruz, 2022), la Rioja Alavesa (Fernández-Crespo y de La Rúa, 2015) y Los Zumacales en comparación con los estándares de mortalidad arcaica según S. Ledermann (1969) (área amarillenta).

evidente de infantiles mayores (90,9‰) y, sobre todo, adolescentes (100‰)<sup>6</sup>, en los que observamos una sobrerrepresentación evidente. Estamos lejos de considerar estos datos como el reflejo directo de la composición demográfica del osario de Simancas, pues el número de individuos es demasiado pobre como para obtener cálculos fiables. La escasez de efectivos ha descompensado enormemente las proporciones entre los grupos, dando lugar a picos de mortalidad exagerados. En cualquier caso, la composición poblacional de Los Zumacales demuestra la tendencia de los osarios megalíticos a representar grandes anomalías demográficas, aunque serán necesarios estudios más exhaustivos para comprobar si se trata de una situación extrapolable a otros sepulcros colectivos.

Por lo que respecta a la distribución por sexos es muy difícil asegurar que existe una mayor proporción de varones debido a la presencia de individuos indeterminados. Pero si asumimos las limitaciones de representatividad por sexos, podemos reconocer cierto predominio de varones adultos sobre mujeres y niños. Además, cabe señalar que la composición sexual de la mayoría dólmenes en la Submeseta Norte es bastante similar (Delibes, 1995). Dólmenes como Las Arnillas, San Quirce, La Cabaña o Nava Alta (*Íbid*; Zapatero, 2015) presentan también estas características, aunque existen excepciones donde el número de mujeres es superior o igual al de hombres, como ocurre en el Valle de Ambrona (Rojo *et al.*, 2005) o en algunos dólmenes portugueses (Silva, 2012). Recientes trabajos de revisión han confirmado la tendencia general a la sobrerrepresentación masculina en dólmenes

<sup>6</sup> Las tasas de mortalidad calculadas para poblaciones con esperanza de vida al nacer de 30 años, según S. Ledermann (1969), serían: para niños de 5 a 9 años, entre 23 y 56‰; para subadultos de 10 a 14 años, entre 30 y 82‰.



como La Lora (Santa Cruz, 2022), pero aún es una cuestión difícil de abordar debido a los problemas de conservación, las limitaciones metodológicas y otros sesgos atribuidos al diagnóstico sexual en poblaciones antiguas (Cintas-Peña y Herrero-Corral, 2020).

De algún modo aceptamos, en función de los datos actualmente disponibles, hubo una preferencia específica hacia el enterramiento de varones adultos o juveniles. La mayoría de las interpretaciones apuntan a que los individuos que se entierran se escogen en función del estatus social que detentan, una posición que podría ser heredada de sus familiares en el caso, al menos, de los individuos infantiles (Delibes, 1995). La selección de los individuos probablemente responda algún tipo de distinción con respecto a la comunidad, una categoría social refrendada por el valor simbólico del ajuar que se deposita junto al difunto, en especial si atendemos a eso “elementos de prestigio” de materiales foráneos que son frecuentes encontrarlos en los enterramientos como adornos personales (Guerra *et al.*, 2009; Masset, 1987; Villalobos, 2014).

## Las prácticas funerarias según el análisis tafonómico

Una de las novedades que se incluyen en esta nueva revisión es el análisis tafonómico. La tafonomía estudia las huellas que dejan los procesos postdeposicionales en los restos materiales durante la formación del yacimiento. Se trata de una disciplina fuertemente desarrollada en el campo de la Arqueozoología, aunque desde los años 90 ha ido adquiriendo importancia para entender los yacimientos arqueológicos funerarios (Duday *et al.*, 1990; Roksandic, 2002, Duday, 2006). La Arqueología de la Muerte, nombre con el que se ha designado el estudio específico de estos contextos, reúne distintos campos de conocimiento para interpretar los diferentes aspectos que interactúan en la muerte desde una perspectiva tanto biológica como social (Chapman *et al.*, 1981; Vicent, 1985).

El análisis de estas cuestiones en yacimientos megalíticos ha cobrado especial interés en los últimos años, pues la naturaleza revuelta y caótica de los osarios dolménicos, conformados por huesos fragmentados de múltiples individuos, requiere un estudio exhaustivo de los procesos que llevaron a la formación del depósito funerario. Eran muchas las preguntas que hace años se hacían los investigadores sobre el ritual megalítico. La discusión fundamental acerca del depósito de cadáveres en la cámara se centró en la dualidad entre enterramientos primarios y secundarios (Delibes, 1995). Sin embargo, es algo ingenuo entender los osarios megalíticos como el resultado de un ritual homogéneo y uniforme, especialmente teniendo en cuenta que la costumbre de enterrar a los muertos en los grandes sepulcros de piedra pudo durar más de un milenio. De hecho, muchos trabajos recientes demuestran la interacción de diferentes gestos mortuorios en el espacio sepulcral megalítico (Crozier, 2016; Fernández-Crespo, 2015; Vílchez *et al.*, 2023), siendo la manipulación antrópica de los restos algo compartido en todos ellos, una práctica que se relaciona en múltiples culturas con la exhibición de los antepasados difuntos y la importancia de su memoria en las comunidades que los honran (Fowler, 2010).

Para interpretar el ritual funerario del dolmen de Los Zumacales se contaba con las detalladas descripciones de la memoria de excavación de M. Alonso (Alonso *et al.*, 2015). Según se describe, los individuos fueron depositados únicamente en la cámara, junto con el ajuar, y en considerable desorden. Se tiene constancia, además, de tres sujetos en “*perfecta conexión anatómica situados en las partes mejor conservadas del megalito, zonas norte y oeste. [...] con las extremidades ligeramente replegadas, sin presentar una disposición fetal*” (Alonso Díez, 1985: 79). La identificación de esqueletos completos o conexiones parciales *in situ* es bastante habitual en el registro funerario dolménico, como por ejemplo en el dolmen de Las Arnillas (Burgos) (Delibes *et al.*, 1986) o el ya citado sepulcro de La Velilla (Palencia) (Zapatero, 2015). Esta circunstancia señala la existencia de enterramientos primarios en los dólmenes, propuesta validada por la recuperación de huesos pequeños de pies y manos, restos que suelen desaparecer tras el traslado de restos en el caso de los depósitos secundarios (Duday *et al.*, 1990). De esta manera, el registro arqueológico y estudio tafonómico en megalitos proporciona buenas evidencias de que existieron enterramientos de individuos completos, que se realizarían en la propia cámara mediante el depósito directo de los cuerpos, y que, a juzgar por el recuento de los elementos anatómicos del esqueleto, lo mismo sucedería con el resto de los individuos que aparecen fragmentados y mezclados.

Esto es lo que sucede con la mayoría de los sujetos que forman parte de la colección esquelética de Los Zumacales. Casi todos los restos, especialmente cráneos y huesos largos, aparecieron desvinculados y mezclados. Lo más probable es que fueran desplazados y recolocados intencionalmente para realizar nuevas inhumaciones, aunque no podemos descartar otras prácticas secundarias asociadas a la sobrerrepresentación de los huesos de las extremidades o de los cráneos. Algunos gestos que podrían explicar dicha situación son la reordenación de huesos, la limpieza periódica del espacio sepulcral –o *vindage* según la escuela francesa–, el procesamiento intencional del esqueleto o la circulación de determinados restos a modo de “reliquias” (Cauwe, 1997; Fowler, 2010).

Por eso, una de las mayores revelaciones obtenidas tras esta segunda revisión antropológica ha sido la constatación de huellas de manipulación antrópica en los restos humanos de Los Zumacales. Uno de los principales diagnósticos tafonómicos a este respecto es la identificación del agente provocó las marcas y los patrones de fracturación de los restos. Las fracturas se pueden clasificar en función del momento en el que éstas se produjeron: durante la vida del sujeto o *antemortem*, siendo posible la curación y regeneración del tejido óseo; en torno a la defunción del individuo o *perimortem*, cuando el hueso aún está fresco y elástico pero el tejido ya no puede regenerarse; o después de la descomposición cadavérica cuando el hueso ha perdido la elasticidad y plasticidad del tejido vivo, es decir, durante la etapa *post-mortem* (Moraitis y Spiliopoulou, 2006; Symes *et al.*, 2012). En Los Zumacales, se combinó el análisis de las huellas tafonómicas con la interpretación del porcentaje de elementos anatómicos y la identificación de la actividad antrópica, pues llamó la atención desde un primer momento la sobrerrepresentación de huesos largos sobre otras partes anatómicas. Y es que el alto porcentaje de huesos largos (82,14%) podría indicar la conservación intencional de determinadas piezas cuando se producían reducciones o limpiezas de huesos.

Además, de la colección ósea se obtuvo un buen porcentaje de fracturas en fresco (0,9%). Algunos ejemplos son suficientes para demostrar su origen intencional y antrópico de acuerdo

con la interpretación tafonómica y el diagnóstico paleopatológico (Botella *et al.*, 2000; Fernández-Jalvo y Andrews, 2016). Se han podido distinguir marcas de impacto por objeto contundente acompañado de huellas concoideas o descamación de la superficie ósea en las aristas de fractura, patrones relacionados con acciones de extracción de médula ósea (Fernández-Jalvo y Andrews, 2016). También llamó la atención la cantidad y variedad de fragmentos resultantes de un patrón de rotura fresco tanto en huesos largos como en cráneos (figs. 6 y 7).

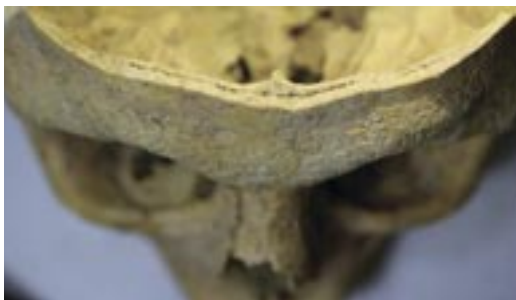
Las características de fracturación y el aspecto de las huellas responden casi sin reservas a una génesis de la fragmentación durante el *perimortem*, es decir, poco antes o poco después de la muerte del individuo cuando el hueso aún conservaba sus propiedades mecánicas del tejido vivo. La multiplicación de este tipo de lesiones llevó a identificar el registro como el testimonio directo de un episodio violento, sin embargo, ni la aparición de huellas de agresión directa en zonas anatómicamente accesibles ni la constatación de impactos por proyectil permiten apoyar sólidamente esta hipótesis. De hecho, el aspecto de alguna de las marcas recuerda a un patrón de fracturación “en verde”, es decir, producidas durante el proceso de putrefacción.

Otra de las hipótesis que podría aducirse para explicar este fenómeno es que el procesamiento tuviera un fin de consumo antropofágico. En la literatura existe un amplio debate sobre la identificación del canibalismo en la prehistoria, y no son anecdóticos los yacimientos neolíticos donde ya se ha constatado esta práctica –p.ej. en el sur peninsular en las cuevas de Malalmuerzo y Majolicas (Granada)-. Lo cierto es que existen algunas razones para dejarnos convencer por esta posibilidad, pues se cumplen algunas de las



Fig. 6. Huesos con patrón de fracturación *perimortem* en algunos huesos humanos de Los Zumacales.

Fig. 7. Fractura en fresco observada en uno de los cráneos de la colección.



premisas establecidas para considerar las marcas de manipulación como verdaderas huellas de antropofagia. Por ejemplo, los patrones de fracturación y descarte post-procesamiento deben ser idénticos a los que se encuentran en los restos de fauna conservados en el yacimiento (Villa et al. 1986; White 1992). En el caso de Los Zumacales ya hemos explicado la presencia de huesos de animales procesados, e, incluso, se habla del hallazgo de huesos humanos en la cubeta infratumulares (Delibes y de Paz, 2000). Sin embargo, no existen razones de peso para relacionar ambos eventos (nivel infratumular y cámara sepulcral) y tampoco se encuentran evidencias sólidas de carnicería en los huesos humanos, como por ejemplo marcas de corte, huellas de dentición humana o de cocción.

Por todo lo expuesto, la explicación más acorde con la interpretación de los gestos funerarios del dolmen de Los Zumacales es que las marcas de manipulación *perimortem* se realizaran sobre los cadáveres con objeto de acelerar los procesos de esqueletización, o bien, para llevar a cabo una fragmentación intencional de las piezas para el acomodo de los restos. En este sentido, cada vez son más las evidencias que apuntan a la complejidad de las prácticas sepulcrales megalíticas, pues muchos estudios están demostrando la existencia de evidencias de manipulación secundaria, tanto indirectas (reordenación, selección de piezas, limpiezas periódicas, etc.) (Smith y Brickley, 2009; Beckett, 2011; Vílchez *et al.*, 2023), como directas (marcas de corte, desmembramiento, manipulación, etc.) (Smith y Brickley, 2009). Lejos de poder comprender si estos actos se revestían de algún significado simbólico o ritual, es indudable que demuestran un especial interés por los restos óseos y subrayan su protagonismo en el espacio sepulcral, algo que también ha sido documentado en sociedades que rinden culto a sus antepasados mediante la manipulación de los restos esqueléticos (Hertz, [1909] 1990; Pickering, 1989; Watts *et al.*, 2020).

## La temporalidad de Los Zumacales a partir de la datación radiocarbónica

Llegados a este punto, no podemos asegurar que todas estas prácticas, tan variadas y complejas, se ciñan a un mismo evento. Ni siquiera podemos demostrar que todas puedan fecharse durante el Neolítico Final. Como se ha explicado, gracias a las investigaciones precedentes fue posible datar la construcción del dolmen de Los Zumacales durante las primeras centurias del IV milenio cal BC aproximadamente, aunque la amplia desviación estadística que se obtuvo para algunas muestras ofrecía rangos temporales bastante más amplios. Así pues, y siguiendo el trabajo que algunos compañeros y compañeras han realizado en otras colecciones megalíticas (Fernández-Eraso y Múgica, 2013; Aranda *et al.*, 2017; 2020; Linares-Catela, 2022, etc.), propusimos un proyecto de datación por C14 (AMS) en hueso humano sobre la mayoría de los individuos que habían sido individualizados en el estudio antropológico previo. Este fue el primero de una serie de proyectos financiados por la Junta de Castilla y León, gracias a los cuales ha sido posible datar aproximadamente 70 individuos de 10 colecciones megalíticas de la Submeseta Norte. Aunque la mayor parte de fechas se corresponden con el foco megalítico de La Lora burgalesa, los resultados del proyecto de Los Zumacales han sido recientemente publicados en el nº77 (1) de Trabajos de Prehistoria, donde se ofrece la lectura

cronológica de los datos radiocarbónicos obtenidos a partir del proyecto de datación. Ahora incluimos dos dataciones más realizados en los últimos años, que, aunque no es posible considerarlos parte del número mínimo de individuos –pues se trata de huesos no individualizados–, han contribuido a la interpretación sobre la temporalidad funeraria del redondil.

En un principio se dataron 13 muestras. Del individuo infantil más pequeño se contaba con un solo hueso que no se encontraba en buen estado de conservación, razón por la cual se decidió no datarlo. En este primer trabajo, las fechas obtenidas ajustaron el evento de uso funerario al primer tercio del IV milenio cal BC, aunque algo más reciente de lo que se había estimado a partir de las dataciones antiguas. Además, se consiguió establecer un momento claro de abandono hacia mitad del milenio, definiendo así los límites del primer uso funerario de Los Zumacales (Santa Cruz *et al.*, 2020b). Para el análisis y calibración de las fechas se usó el programa OxCAL v. 4.3.2. y v. 4.4. (Bronk Ramsey, 2009), gracias al cual es posible modelar las fechas mediante estadística bayesiana y ajustar las cronologías de un evento temporal<sup>7</sup>. Esta técnica define un marco temporal de uso entre el 3846-3756 y 3627-3550 cal AC (68,2 % de probabilidad) (figs. 8 y 9), pudiendo asimilarse a las primeras etapas funerarias megalíticas de la Meseta Norte, representadas por el túmulo neolítico del Reinoso (Alt *et al.*, 2016) o por el complejo de Avellanosa del Páramo (Moreno *et al.*, 2010-2012) en Burgos. Cabe destacar las muestras Poz-93536: 5020 ± 40 y Poz-93542: 5010 ± 40, pues sin modelar nos llevan a fechas calibradas c. 3950-3750 cal BC, siendo las más antiguas obtenidas sobre hueso humano hasta el momento en la Meseta Norte.

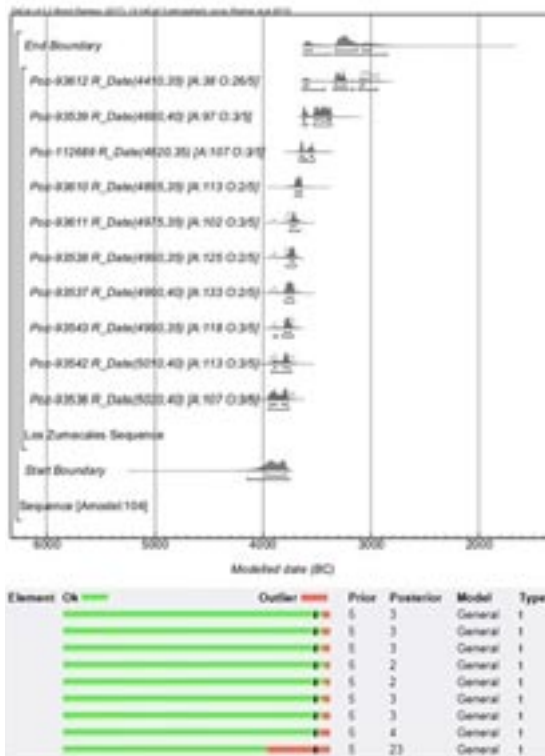


Fig. 8. Modelo bayesiano de las fechas neolíticas de Los Zumacales. Nótese que la fecha Poz-93612 se presenta como un *outlier*, es decir, una fecha estadísticamente poco consistente dentro del modelo.

<sup>7</sup> Las fechas radiocarbónicas deben ser convertidas fechas calendáricas ajustando las fluctuaciones de concentración atmosférica de 14C mediante otras metodologías de datación como la dendrocronología, la formación de espeleotemas, etc. Actualmente las fechas calibradas se obtienen a partir de la curva de calibración IntCal 20 para el hemisferio norte (Reimer *et al.*, 2020).

El análisis bayesiano también proporcionó otro dato interesante, pues de la serie analizada, una de las dataciones no parecía corresponderse estadísticamente con el evento funerario del primer tercio del IV milenio cal BC. Se trata de la muestra Poz-93612 ( $4410 \pm 35$ ), en fechas calibradas entre el 3321 y el 2915 (95,4% de probabilidad), perteneciente a un individuo depositado a finales del milenio. Ante la ausencia de otras fechas o indicios arqueológicos asociados este momento, que entronca directamente con el Calcolítico Inicial meseteño, no pudimos sino calificar el nuevo evento funerario como un fenómeno de reutilización. Aunque llama la atención la ausencia de materiales o ajuar de acompañamiento, permite confirmar la prolongación de su actividad funeraria hasta *c.* 3000 a.C., momento en el que parece descender la actividad megalítica meseteña (Santa Cruz, 2022).

Los resultados de la serie funeraria, como se decía, fueron publicados en el año 2020, pero se han realizados dos dataciones más con objeto de conocer la cronología exacta de los huesos asociados a huellas de manipulación *perimortem*, de alguna patología de origen traumático y otra de un hueso afectado por lesiones de tipo osteolítico, ambas explicadas más adelante. El caso más evidente de fracturación *perimortem* ha ofrecido una cronología entre el 3796 y el 3641 cal BC al 95,4% de probabilidad (Poz-132815:  $4940 \pm 40$ ), en plena utilización funeraria del monumento, confirmando que las prácticas asociadas a las evidencias de manipulación encajan en el marco temporal propuesto para el megalitismo meseteño. Por lo que se refiere a la patología traumática (Poz-132779:  $4970 \pm 35$ ) también ofrece fechas calibradas entre el 3911 y el 3648 cal BC en fechas calibradas al 95,4% de probabilidad, es decir, se corresponde con uno de los individuos que fueron enterrados durante esta primera etapa.

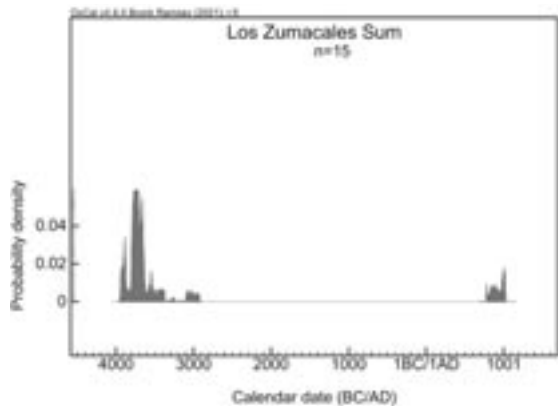


Fig. 9. Suma de probabilidades de todas las fechas radiocarbónicas de Los Zumacales.

Por último, y para sorpresa de quienes han investigado el sepulcro a fondo, dos fechas más se han de sumar a la colección de individuos de Los Zumacales. Se trata de muestras obtenidas a partir de dos sujetos individualizados según el NMI. Las fechas proporcionaron Poz-93609:  $1175 \pm 30$  y Poz-93608:  $1060 \pm 30$  BP (*c.* 800-1000 cal AD) (fig. 9). No existía ningún indicio de necrópolis superpuesta al yacimiento, como puede ser el caso del dolmen burgalés de Fuentepecina III (Delibes *et al.*, 1993), o de enterramientos intrusivos, como ocurre en el atrio del espectacular dolmen de Menga (Antequera, Málaga) (Díaz-Zorita y García Sanjuán, 2012). Tampoco sabemos si se trata de un caso puntual, fortuito o intencional, pero si diremos únicamente a modo de anécdota, que se da la circunstancia de que en el año 939 se produce la famosa batalla de Simancas, en la que las tropas cristianas encabezadas por el rey leonés Ramiro II se enfrentaron al ejército musulmán de Abd al-Rahman III.

## Los individuos de Los Zumacales a través de la paleopatología

Un último aspecto que se ha estudiado en esta segunda revisión antropológica es la evaluación de algunas huellas patológicas. El estado de salud y los procesos infecciosos sufridos en vida pueden ser leídos en los huesos si los agentes infecciosos son capaces de lesionar el tejido óseo. No nos detendremos demasiado en el método de diagnóstico que se debe seguir para identificar tales lesiones o para conocer su origen, pues existe amplia bibliografía sobre el tema. Pero sí advertimos que varios patógenos diferentes pueden causar un mismo tipo de lesión y que para realizar un verdadero diagnóstico diferencial es necesario contar con la historia clínica y el perfil biológico del individuo, dos variables las que, por razones obvias, carecemos en nuestra colección.

A modo de resumen, podemos asegurar que las personas enterradas en Los Zumacales sufrieron infecciones, traumatismos (algunos curados), carencias nutricionales, procesos degenerativos avanzados a pesar de que la mayoría de los individuos pudieron ser jóvenes, e incluso, cancerígenos.

Un individuo de aproximadamente 14 presentaba lesiones patológicas calificadas como osteolíticas, pues habían provocado la destrucción de algunos de sus huesos (fig. 10). Según las descripciones paleopatológicas, las lesiones osteolíticas múltiples son frecuentes de neoplasias malignas (Campillo, 2001; Greenspan y Remagen, 2002). Si bien acertar con el diagnóstico

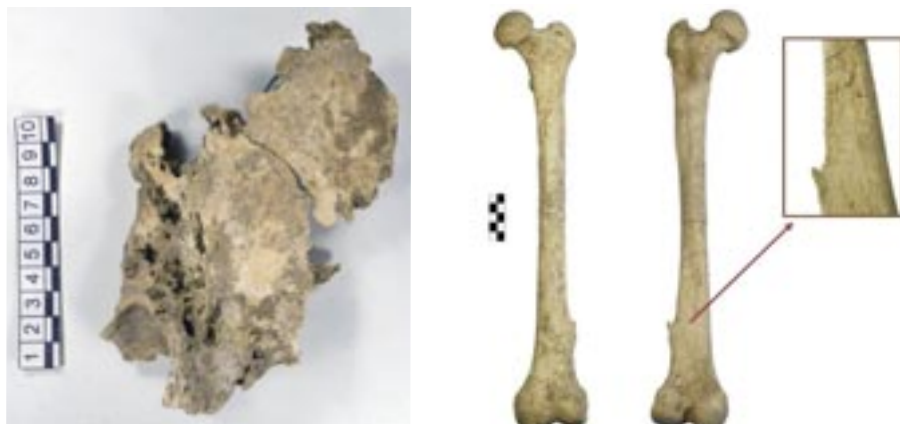


Fig. 10. Hueso de la pelvis afectado por lesiones osteolíticas. Posible neoplasia maligna.

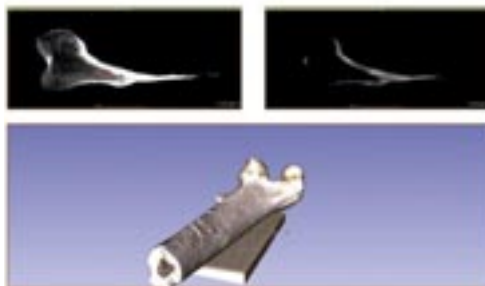


Fig. 11. Miositis osificante traumática de fémur izquierdo. La fotografía se acompaña de imágenes por TAC para el diagnóstico por imagen.

exacto de la patología se antoja difícil y necesita de un mayor análisis, la identificación de este tipo de afecciones nos ayuda a entender que la enfermedad estaría muy presente en la cotidianidad de las comunidades prehistóricas. Otro de los casos que llamó la atención en el estudio es la identificación de un fémur que presentaba una exostosis<sup>8</sup> en su tercio distal (fig. 11). Un diagnóstico por imagen realizado en 2019<sup>9</sup> y presentado en el XV Congreso Nacional e Internacional de Paleopatología permitió asignarle un origen traumático, clasificando la patología como miositis osificante traumática, una dolencia que probablemente no afectaría demasiado al individuo en vida.

## Reflexión final

A través del estudio de los restos óseos de Los Zumacales hemos proporcionado algunos datos interesantes para completar la interpretación histórica sobre las primeras etapas del megalitismo normeseño. Los distintos aspectos aquí discutidos demuestran la importancia de adquirir un enfoque multidisciplinar del estudio arqueológico, intentando aprovechar al máximo las posibilidades de análisis que ofrecen las metodologías y técnicas de distintas disciplinas.

Los Zumacales ha respondido a algunas hipótesis sobre megalitismo y sobre las formas de vida de las comunidades neolíticas. No obstante, siguen siendo numerosas las preguntas que se plantean acerca de los complejos rituales que pudieron desarrollarse en el espacio sepulcral. Aun así, el dolmen de Simancas puede confirmarse como uno de los megalitos más antiguos y excepcionales de la Meseta Norte.

## Agradecimientos

A los Dres. Miguel Botella López y Germán Delibes de Castro, directores del Trabajo Fin de Máster *Análisis antropológico de los restos óseos del sepulcro de Los Zumacales (Simancas, Valladolid)* del que forman parte los resultados que aquí se exponen. También quiero agradecer al Museo Valladolid las facilidades y buena disposición a la hora de proporcionar la colección esquelética. Sin duda, han sido de gran ayuda las notas y la información facilitada por los excavadores, y especialmente, la documentación aportada por J. Santiago Pardo sobre los niveles infratumulares y el estudio faunístico. Por último, me gustaría agradecer a la Dra. Teresa Fernández-Crespo las sugerencias realizadas sobre la interpretación tafonómica de la colección.

<sup>8</sup> Producción anormal de tejido óseo.

<sup>9</sup> Santa Cruz A. y Pastor. F. (2019): "Estudio de una exostosis hallada en un fémur neolítico del dolmen de Los Zumacales (Valladolid)". Póster presentado en el XV Congreso de la Sociedad Española de Paleopatología.



## BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN AGUILERA, I., BOTELLA LÓPEZ, M. C. y DU SOUICH HENRICI, P. (1997). “Aplicación de las funciones discriminantes en la determinación del sexo”. *Estudios de Antropología Biológica*, IX.
- ALEMÁN AGUILERA, I., BOTELLA, M.C., SOUICH, P. y YOLDI, A. (2002). “Estudio de poblaciones prehistóricas mediante aplicación de análisis discriminante. Aspectos metodológicos”. En Aluja, M.P. et al. (eds.): *Antropología y Biodiversidad. Vol. I. Bellaterra, Barcelona*: 25-32.
- ALONSO DÍEZ, M. (1985). *El fenómeno megalítico en el valle medio del Duero: el sepulcro de corredor de Los Zumacales (Simancas, Valladolid)*, Memoria de Licenciatura defendida en la Universidad de Valladolid (mecanografiada).
- ALONSO DÍEZ, M.; DELIBES DE CASTRO, G. y SANTIAGO PARDO, J. (2015). “EL sepulcro megalítico de Los Zumacales, en Simancas (Valladolid)”. *Conocer Valladolid 2014. VIII Curso de patrimonio cultural*. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, Junta de Castilla y León, Valladolid: 13-35.
- ALT, K. W., ZESCH, S., GARRIDO-PENA, R., KNIPPER, C., SZÉCSÉNYI-NAGY, A., ROTH, C., ... y ROJO-GUERRA, M. A. (2016). “A community in life and death: The late neolithic megalithic tomb at Alto de Reinoso (Burgos, Spain)”. *PLoS ONE*, 11(1). <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0146176>
- ARANDA JIMÉNEZ, G., DÍAZ-ZORITA BONILLA, M., HAMILTON, D., MILESI, L. y SÁNCHEZ ROMERO, M. (2020). “A radiocarbon dating approach to the deposition and removal of human bone remains in megalithic monuments”. *Radiocarbon*, 62(5): 1147-1162.
- ARANDA JIMÉNEZ, G., LOZANO MEDINA, Á., CAMALICH MASSIEU, M. D., MARTÍN SOCAS, D., A... y CLOP GARCÍA, X. (2017). “La cronología radiocarbónica de las primeras manifestaciones megalíticas en el sureste de la Península Ibérica: las necrópolis de Las Churuletas, La Atalaya y Llano del Jautón (Purchena, Almería)”. *Trabajos de Prehistoria*, 74 (2): 257-277. <https://doi.org/10.3989/tp.2017.12194>
- BECKETT, J. F. (2011). “Interactions with the dead: a taphonomic analysis of burial practices in three megalithic tombs in County Clare, Ireland”. *European Journal of Archaeology*, 14(3): 394-418.
- BENET N.; PÉREZ, R. Y SANTONJA M. (1997). “Evidencias campaniformes en el valle medio del Tormes”. En *II Congreso de arqueología Peninsular: Zamora, del 24 al 27 de septiembre de 1996*. Fundación Rei Afonso Henriques: 449-470.
- BOTELLA, M. C., ALEMÁN, I. y JIMÉNEZ-BROBEIL, S. A. (2000). *Los huesos humanos: manipulación y alteraciones*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- BRONK RAMSEY, C. (2009). “Bayesian analysis of radiocarbon dates”. *Radiocarbon*, 51(1): 337-360.
- BROTHWELL, D. R. (1981). *Digging up Bones. The excavation, treatment and study of human skeletal*. Londres: British Museum (Natural History).

- BUENO RAMÍREZ P. (1991). *Megalitos en la Meseta sur: los dólmenes de Azutaín y La Estrella Toledo*. Ministerio de Cultura. Madrid.
- BUENO RAMÍREZ P, DE BALBÍN BEHRMANN R. y DE BARROSO BERMEJO R. (2016). “Between east and west: megaliths in the centre of the Iberian Peninsula”. En Laporte L. y Scarre Ch. (eds.): *The megalithic architectures of Europe*. Oxford Oxbow books: 157-166. <https://doi.org/10.2307/j.ctvh1dpw8.19>
- BUICKSTRA, J. E. y UBELAKER, D. H. (1994). “Standards for data collection from human skeletal remains”. *Arkansas archaeological survey research series*, 44, 18.
- BUCKBERRY, J. L. y CHAMBERLAIN, A. T. (2002). “Age estimation from the auricular surface of the ilium: a revised method”. *American Journal of Physical Anthropology: The Official Publication of the American Association of Physical Anthropologists*, 119 (3): 231-239.
- CAMPILLO, D. (2001). *Introducción a la Paleopatología*. Ediciones Bellaterra S.L., Barcelona.
- CAUWE, N. (1997). “Les morts en mouvement. Essai sur l’origine des rites funéraires mégalithiques”. En Fábregas Valcarce R. Pérez Losada F. y Fernández Ibáñez C. (eds.): *Arqueología da Morte. Arqueología da Mortena Península Ibérica desde as Orixes ata o Medioevo Xinzo de Limia*. Universidad de Santiago de Compostela: 719–737.
- CHAPMAN, R., KINNES, I. y RANDSBORG, K. (eds.) (1981). *The archaeology of death*. Cambridge University Press.
- CINTAS-PEÑA, M. y HERRERO-CORRAL, A. M. (2020). “Missing prehistoric women? Sex ratio as an indicator for analyzing the population of Iberia from the 8th to the 3rd millennia BC”. *Archaeological and Anthropological Sciences*, 12(11): 1-13.
- CROZIER, R. (2016). “Fragments of death. A taphonomic study of human remains from Neolithic Orkney”. *Journal of Archaeological Science: Reports*, 10: 725-734.
- DELIBES DE CASTRO, G. (1995). “Ritos funerarios, demografía y estructura social entre las comunidades neolíticas de la Submeseta Norte”. En Fábregas, R; Pérez, F. y Feránadez, C. (Eds.): *arqueología da Morte. arqueología da Mortena Península Ibérica desde as Orixes ata o Medioevo*. Concello de Xinzo de Limia: 61-94.
- (1996). “Notas sobre el horizonte megalítico en el centro y este de la Submeseta Norte”. *Gallaecia*: 151-165.
- (2010). “La investigación de las sepulturas colectivas monumentales del IV milenio A.C. en la Submeseta Norte española. Horizonte 2007”. En Fernández-Eraso J. y Múgica-Alustiza J. A. (eds.): *Actas del Congreso Internacional sobre Megalitismo y otras manifestaciones funerarias contemporáneas en su contexto social económico y cultural*. *Munibe. Suplemento 32* Sociedad de Ciencias Aranzadi. Donostia: 12-56.
- DELIBES DE CASTRO, G.; ALONSO DÍEZ, M. Y ROJO GUERRA, M. (1987). “Los sepulcros colectivos del Duero Medio y Las Loras, y su conexión con el foco dolménico riojano”. En *El Megalitismo en la Península Ibérica*. Madrid, Ministerio de Cultura: 181–197.
- DELIBES DE CASTRO, G.; GUERRA DOCE, E.; ZAPATERO MAGDALENO, P. y VILLALOBOS GARCÍA, R. (2012). “Les spatules-idoles de type San Martín-El Miradero: Identité, symbolisme, liturgie et prestige dans les mobiliers des tombes mégalithiques de la Vieille Castille”. En Sohn, M. y Vaquer, J. (Eds.): *Sépultures collectives et mobiliers funéraires de la fin du Néolithique en Europe occidentale*. Archives d’écologie préhistorique: 305-331.

- DELIBES DE CASTRO, G. y DE PAZ FERNÁNDEZ, F. J. (2000). “Ídolo-espátula sobre radio humano en el ajuar de un sepulcro megalítico de la Meseta”. *Spal*, 9: 341-349.
- DELIBES DE CASTRO, G. y ROJO GUERRA, M. (1997). “C14 y secuencia megalítica en La Lora burgalesa: acotaciones a la problemática de las dataciones absolutas referentes a yacimientos dolménicos”. En Rodríguez Casal A. (ed.): *O Neolítico atlántico e os orixes do megalitismo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela: 391-414.
- (2002). “Reflexiones sobre el trasfondo cultural del polimorfismo megalítico en La Lora Burgalesa”. *Archivo Español de Arqueología*, 75: 21-35.
- DELIBES DE CASTRO, G.; ROJO GUERRA, M. y REPRESA BERMEJO, J. I. (1993). *Dólmenes de La Lora*. Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura.
- DELIBES DE CASTRO, G. y SANTONJA, M. (1987). “Anotaciones en torno al megalitismo del occidente de la Meseta (Salamanca y Zamora)”. En *Megalitismo en la Península Ibérica*: 200-210.
- DELIBES DE CASTRO, G.; ROJO GUERRA, M. y SANZ MÍNGUEZ, C. (1986). “Dólmenes de Sedano II. El sepulcro de corredor de Las Arnillas (Moradillo de Sedano, Burgos)”. *Noticiario Arqueológico Hispanico*, 27: 7-41.
- DÍAZ-ZORITA BONILLA, M. y GARCÍA SANJUÁN, L. (2012). “Las inhumaciones medievales del atrio del dolmen de Menga (Antequera, Málaga): estudio antropológico y cronología absoluta”. *Menga: Revista de prehistoria de Andalucía*, (3): 237-249.
- DUDAY, H. (2006). “L’Archéothanologie ou l’archéologie de la mort”. En Gowland R.L. and Knüsel, C.J. (eds.) *Social Archaeology of Funerary Remains*. Oxford, Oxbow Books: 30-56.
- DUDAY, H.; COURTAUD, P.; CRUBEZY, É.; SELIER, P. y TILLIER, A. M. (1990). “L’Anthropologie « de terrain » : reconnaissance et interprétation des gestes funéraires”. *Bulletins et Mémoires de La Société d’anthropologie de Paris*, 2(3): 29-49. <https://doi.org/10.3406/bmsap.1990.1740>
- FEREMBACH, D., SCHWIDETZKY, I. y STLOUKAL, M. (1980). “Recommendations for Age and Sex Diagnoses of Skeletons”. *Journal of Human Evolution*, 9: 517-549.
- FERNÁNDEZ-CRESPO, T. (2015). “Aportación de la Arqueoantropología a la interpretación de la dinámica sepulcral de las tumbas megalíticas de Cameros (La Rioja, España)”. *Trabajos de Prehistoria*, 72(2): 218-237. <https://doi.org/10.3989/tp.2015.12152>
- FERNÁNDEZ-CRESPO, T. y DE LA RÚA, C. (2015). “Demographic evidence of selective burial in megalithic graves of northern Spain”. *Journal of Archaeological Science*, 53: 604-617. <https://doi.org/10.1016/j.jas.2014.11.015>
- (2016). “Demographic differences between funerary caves and megalithic graves of northern Spanish Late Neolithic/Early Chalcolithic”. *American Journal of Physical Anthropology*, 160(2): 284-297. <https://doi.org/10.1002/ajpa.22963>
- FERNÁNDEZ-ERASO J y MÚGICA-ALUSTIZA J.A. (2013). “The megalithic station of the Rioja Alavesa: chronology origins and utilisation cycles”. *Zephyrus* 71: 89-106.
- FERNANDEZ-JALVO, Y. y ANDREWS, P. (2016). *Atlas of taphonomic identifications: 1001+ images of fossil and recent mammal bone modification*. Springer

- FOWLER, C. (2010). "Pattern and diversity in the Early Neolithic mortuary practices of Britain and Ireland: contextualising the treatment of the dead". *Documenta Praehistorica*, XXXVII:1-18.
- GREENSPAN, A. y REMAGEN W. (2002). *Tumores de huesos y articulaciones*. Marbán: Madrid.
- GUERRA DOCE E., DELIBES DE CASTRO G., ZAPATERO MAGDALENO P. y VILLALOBOS GARCÍA R. (2009). "Primus inter pares. Estrategias de diferenciación social en los sepulcros megalíticos de la Submeseta Norte Española". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. *Arqueología*, Valladolid, 75: 41-65.
- HERTZ, R. (1990): *La muerte y la mano derecha*, Alianza Universidad 637, Alianza Editorial. Madrid (original 1909).
- LAPORTE L. y BUENO RAMÍREZ P. (2019). "On the Atlantic shores. The origin of megaliths in Europe?" In Laporte L., Large J.M., Nespoulous L., Scarre C., Steimer-Herbet T. (Eds.): *European Megaliths*. Archaeopress: 1173-1192.
- LEDERMANN, S. (1969). *Nouvelles tables-types de mortalité*. Paris: Presses Universitaires de France. Travaux et Documents, 53.
- LINARES-CATELA, J.A. (2022). "Radiocarbon chronology of dolmens in the Iberian south-west: architectural sequence and temporality in the el Pozuelo megalithic complex Huelva Spain". *Radiocarbon* 645: 989-1064.
- LIVI-BACCI, M. (1990). *Historia mínima de la población mundial*. Esplugues de Llobregat (Barcelona): (original 1989).
- LOVEJOY, C. O., MEINDL, R. S., PRYZBECK, T. R. y MENSFORTH, R. P. (1985). "Chronological metamorphosis of the auricular surface of the ilium: a new method for the determination of adult skeletal age at death". *American journal of physical anthropology*, 68(1): 15-28.
- MASSET, C. (1987). "Le recrutement d'un ensemble funéraire". En Duday, H. y Masset, C. (1987): *Anthropologie physique et archéologie: méthodes d'études des sépultures*. Paris: Editions du CNRS. Paris, Editions du CNRS: 111-134.
- MEINDL, R. S. y LOVEJOY, C. O. (1985). "Ectocranial suture closure: A revised method for the determination of skeletal age at death based on the lateral-anterior sutures". *American journal of physical anthropology*, 68(1): 57-66.
- MEINDL, R. S., LOVEJOY, C. O., MENSFORTH, R. P. y WALKER, R. A. (1985). "A revised method of age determination using the os pubis, with a review and tests of accuracy of other current methods of pubic symphyseal aging". *American Journal of Physical Anthropology*, 68(1): 29-45.
- MORAITIS, K. y SPILIOPOULOU, C. (2006). "Identification and differential diagnosis of perimortem blunt force trauma in tubular long bones". *Forens Sci Med Pathol*, 2: 221-229. <https://doi.org/10.1385/FSMP:2:4:221>
- MORENO GALLO, M. Á.; DELIBES DE CASTRO, G.; LÓPEZ SÁEZ, J. A.; MANZANO RODRÍGUEZ, S.; VILLALOBOS GARCÍA, R.; FRAILE VICENTE, A. y BASTONCILLOS ARCE, J. (2010-12): "Nuevos datos sobre una alineación de menhires en el norte de Burgos: el yacimiento de Las Atalayas, en Avellanosa del Páramo". *Sautuola*, 16-17: 71-93.

- PICKERING, M. P. (1989). "Food for thought: An alternative to 'Cannibalism in the Neolithic'". *Australian Archaeology*, 28: 35–39. <https://doi.org/10.1080/03122417.1989.12093189>
- REIMER, P. J.; AUSTIN, W. E.; BARD, E.; BAYLISS, A.; BLACKWELL, P. G.; RAMSEY, C. B.; ... TALAMO, S. (2020). "The IntCal20 Northern Hemisphere radiocarbon age calibration curve (0–55 cal kBP)". *Radiocarbon*, 62(4): 725-757.
- RENFREW, C. (1983). "Arqueología social de los monumentos megalíticos". *Investig. Cienc.* 88: 70-79.
- ROJO GUERRA, M.; KUNST, M.; GARRIDO-PENA, R. y GARCÍA-MARTÍNEZ DE LAGRÁN, I. (2012). *El Neolítico en la Península Ibérica y su contexto europeo*. Editorial Cátedra, Madrid.
- ROJO GUERRA, M.; KUNST, M.; GARRIDO PENA, R.; GARCÍA-MARTÍNEZ DE LA GRÁN, I. y MORÁN DAUCHEZ, G. (2005). *Un desafío a la eternidad: tumbas monumentales en el valle de Ambrona*. En *arqueología en Castilla y León (Vol. 14)*. Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura.
- ROJO GUERRA, M. A.; GARRIDO PENA, R.; TEJEDOR RODRIGUEZ, C.; GARCÍA-MARTÍNEZ DE LA GRÁN, I.; ALT, K. W. y ZESCH, S. (2015). "El tiempo y los ritos de los antepasados: La Mina y El Alto del Reinoso, novedades sobre el megalitismo en la Cuenca del Duero". *ARPI. arqueología y Prehistoria Del Interior Peninsular*: 1–15.
- ROKSANDIC, M. (2002). "Position of skeletal remains as a key to understanding mortuary behavior". En Haglund, W. D. y Sorg, M. H. (eds.): *Advances in forensic taphonomy: method, theory, and archaeological perspectives*: 99-117.
- SANTA CRUZ DEL BARRIO, A. (2022). *Caracterización antropológica y temporalidad de los sepulcros megalíticos de La Lora (Burgos)*. Tesis doctoral: Universidad de Valladolid.
- SANTA CRUZ DEL BARRIO, A.; DELIBES DE CASTRO, G. y VILLALOBOS GARCÍA, R. (2020a). "Sobre la impronta campaniforme en los dólmenes de La Lora (Burgos): dataciones de C-14 y naturaleza funeraria". En *Estudios y recuerdos In Memoriam Prof. Emilio Illarregui Gómez*. IE Universidad: 23-39.
- (2020b). "Nueva serie de dataciones radiocarbónicas sobre hueso humano para el dolmen de Los Zumacales (Simancas, Valladolid). Reflexiones sobre la temporalidad del fenómeno megalítico en la Meseta Norte". *Trabajos de Prehistoria*, 77(1): 130-147.
- SANTIAGO PARDO, J. (1991). *Informe sobre las excavaciones del dolmen de Los Zumacales (Simancas, Valladolid). Campañas otoño de 1989 y primavera de 1990* (mecanografiado).
- SCHEUER, L., BLACK, S. y CUNNINGHAM, C. (2000). *Developmental juvenile osteology*. Academic Press.
- SCHULZ PAULSSON B. (2019). "Radiocarbon dates and Bayesian modeling support maritime diffusion model for megaliths in Europe". *Proceedings of the National Academy of Sciences* 116(9): 3460-3465.
- SELLIER, P. (1996): "La mise en évidence d'anomalies démographiques et leur interprétation: population, recrutement et pratiques funéraires de tumulus de Courtesoult". En Pinige, J. F. (ed.): *Nécropoles et société a un premier âge du Fer: le tumulus de Courtesoult (Haute-Saône)*. Paris: Maison des Sciences d'Homme, 54: 188-202.

- SILVA, A. M. (2012). *Antropologia funerária e paleobiologia das populações portuguesas (litorais) do Neolítico/Calcolítico. Textos universitários de Ciências Sociais e Humanas*. Fundação Calouste Gulbenkian: Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- SMITH, M. y BRICKLEY, M. (2009). *People of the long barrows: life, death and burial in the earlier Neolithic*. History Press Ltd.
- SYMES, S.A.; ERICKA, N.; L'ABBÉ, E.N.; CHAPMAN, I. y DIRKMAAT, D.C. (2012). "Interpreting Traumatic Injury to Bone in Medicolegal Investigations". En Dirkmaat, DC (ed.): *A Companion to Forensic Anthropology*, Blackwell Publishing Ltd: 340-389.
- UBELAKER D.H. (1989). *Human skeletal remains: excavation, analysis, interpretation*. Chicago: Aldine Publishing Co. Inc.
- VICENT GARCÍA, J. M. (1995). "Problemas teóricos de arqueología de La Muerte. Una introducción". *Arqueoloxia da morte. Arqueoloxia da Morte na Península Ibérica desde as Orixes ata o Medievo (Actas do Curso de Verán Universidade de Vigo, 1994)*. Xinzo de Limia: 5-31.
- VÍLCHEZ SUÁREZ, M., ARANDA JIMÉNEZ, G., DÍAZ-ZORITA BONILLA, M., ROBLES CARRASCO, S., SÁNCHEZ ROMERO, M., MILESI GARCÍA, L. y ESQUIVEL SÁNCHEZ, F. J. (2023). "Burial taphonomy and megalithic ritual practices in Iberia: the Panoría cemetery". *Archaeological and Anthropological Sciences*, 15(2): 18.
- VILLA, P., BOUVILLE, C., COURTIN, J., HELMER, D., MAHIEU, E., SHIPMAN, P., ... y BRANCA, M. (1986). "Cannibalism in the Neolithic". *Science*, 233(4762): 431-437
- VILLALOBOS GARCÍA, R. (2014). "The megalithic tombs of the Spanish Northern Meseta. Material, political and ideological ties between the Neolithic people and their territory". *Préhistoires Méditerranéenne Colloque 2014*. <http://pm.revues.org/1047>
- ZAPATERO MAGDALENO, P. (1991). "Sobre las relaciones entre Neolítico interior y megalitismo: notas sobre el túmulo de La Velilla, en Osorno (Palencia)". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y arqueología* 57: 53-61.
- (2015). *El Neolítico en el Noroeste de La Cuenca del Duero: el yacimiento de La Velilla en el Valle del Valdivida (Palencia)*. Tesis doctoral: Universidad de Valladolid.
- WALKER, P. L. (1995). "Problems of preservation and sexism in sexing: some lessons from historical collections for palaeodemographers". *Grave reflections: portraying the past through cemetery studies*: 31-47.
- WALKER, P. L. Y COLLINS COOK, D. (1998). "Brief communication: Gender and sex: Vive la difference". *American Journal of Physical Anthropology: The Official Publication of the American Association of Physical Anthropologists*, 106(2): 255-259.
- WATTS, R., MUGABOWAGAHUNDE, M., NTAGWABIRA, A. y GIBLIN, J. (2020). "Deposition of modified human remains as evidence for complex mortuary treatment in East Africa during the first millennium AD". *International Journal of Osteoarchaeology*, 30(6): 824-834.
- WHITE, T. D. (1992). *Prehistoric cannibalism at Mancos*. Princeton: Princeton University Press.
- WHITE, T. D., BLACK, M. T. y FOLKENS, P. A. (2012). *Human osteology*. Academic press.

## Hitos en la formación del patrimonio arqueológico vallisoletano

ELOÍSA WATTENBERG GARCÍA | Académica

Juan Agapito y Revilla, que vivió entre 1867 y 1944, realizó importantísimos estudios sobre Valladolid. Uno de ellos fue *Lo prehistórico, protohistórico y romano en la Provincia de Valladolid*, que publicó, en once artículos, en el Boletín de la Comisión de Monumentos, desde 1925 a 1930.

Con los datos que pudo reunir, aquel estudio viene a ser un amplísimo comentario, una síntesis, de los conocimientos del patrimonio arqueológico y del desarrollo de la arqueología que entonces se podía hacer acerca del territorio de la provincia de Valladolid<sup>1</sup>. Fue un trabajo que hizo a fondo –como todos los suyos– y que le llevó a obtener un resultado, según él, “relativamente negativo”, diríamos nosotros un tanto desolador, y ello le hacía preguntarse: “¿hubo núcleos de población en la provincia vallisoletana en la remota antigüedad? Los tiempos prehistóricos, protohistóricos y aun romanos ¿dejaron huellas de su asiento en nuestra provincia?”. Para continuar luego diciendo: “...En esta provincia, además, no se han hecho nunca excavaciones sistemáticas, ni aún en aquellos parajes en que los hallazgos fueron de interés, como Padilla de Duero. Y esa falta de orden y de método quiere llevar a la conclusión de que en la provincia no hay nada de lo que tan afanosamente se busca y se encuentra en otras regiones”.

Partía de este panorama, y su afán de esclarecer la historia le llevó a reunir información y datos, bien de primera mano o que él personalmente comprobaba. Y no dejaba de abrigar grandes esperanzas cuando decía: “Yo creo que las excavaciones ordenadas aún tendrán

<sup>1</sup> Juan AGAPITO y REVILLA: “Lo prehistórico, protohistórico y romano en la provincia de Valladolid”, *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Valladolid* 1925 a 1928.

que decir mucho de esta provincia... La actividad actual, la extensión de los conocimientos arqueológicos, el espíritu crítico que domina, la expansión de las noticias... darán algún día resultados positivos... De los ilustrados profesores de la Sección de Historia de la Universidad vallisoletana, es de esperar mucho, porque sin duda alguna, inculcarán a sus alumnos la afición a la exploración metódica del terreno y extenderán los conocimientos indispensables en esa clase de trabajos. Ya van dando algún fruto y no escasearán, ciertamente, los hallazgos”.

Transcurridos más de noventa años, se puede decir que las esperanzas y los buenos augurios de Agapito eran fundados. Y así, como adenda a aquel pobre panorama que tan eloquentemente dibujó, va el comentario que sigue, acerca de hallazgos arqueológicos y arqueología del territorio provincial en el transcurso de las últimas nueve décadas. Bien entendido que la determinación de la importancia, el interés, o la singularidad de los hallazgos que aquí se comentan como posiblemente más representativos del patrimonio arqueológico vallisoletano, responden a un criterio personal. Un criterio que quizá coincida con el de los seguidores del curso *Conocer Valladolid*, ya duchos en la arqueología vallisoletana después de quince años en que, bajo el apartado de “Valladolid subterráneo”, la Academia viene dando a conocer diversos aspectos del patrimonio arqueológico del entorno provincial. Expertos arqueólogos han impartido en nuestro curso cuarenta y cinco conferencias, en las que la prehistoria, el mundo prerromano, el romano, la Edad Media y sus monasterios, la Esgueva, diversos aspectos de arqueología urbana... y otros muchos temas, han desfilado por esta mesa dando una visión general de lo que hoy configura ese particular apartado de nuestro patrimonio que es testimonio de los tiempos más remotos.

Los primeros pasos del conocimiento de la Antigüedad y el inicio de la arqueología en Valladolid fueron labor de la Comisión de Monumentos. Creada en 1844 y no existiendo Museo Arqueológico –sólo existía el de Bellas Artes desde 1842– tenía la misión de recepción y custodia de materiales arqueológicos, provenientes tanto de sus actuaciones como de los hallazgos que se producían en la provincia. Pero la protección oficial efectiva a los testimonios de la cultura material de antiguas civilizaciones llegará treinta y dos años después: La creación de la Galería Arqueológica por la Academia de Bellas Artes en 1876 dará paso en 1879 al establecimiento oficial por el Estado del Museo de Antigüedades, lo que supuso un gran empuje en el reconocimiento del valor del patrimonio arqueológico como bien público de interés general.

Otro hecho de vital importancia se dio cuarenta y seis años después, al crearse en la Universidad de Valladolid la cátedra de Arqueología y el Seminario de estudios de Arte y Arqueología que desde sus primeros pasos contó con el Boletín de estudios de su nombre: BSEAA, como medio de difusión de sus trabajos de investigación. En la Universidad Central de Madrid se creó la cátedra de Arqueología en 1900, pero en la de Valladolid no se establecería hasta 1925, una fecha que es importante destacar porque cambiaría el signo de aquel pobre panorama que describía Juan Agapito y Revilla.

El despliegue científico de la arqueología a lo largo ya de un siglo, alentado en su camino por la transferencia de competencias en materia de cultura a la comunidad autónoma y la incorporación de una figura especializada, la del arqueólogo territorial, a la gestión del patrimonio arqueológico, llevará a la situación actual. En este tiempo los hallazgos proporcionados



por la actividad arqueológica, por la casualidad, o incluso por vías distantes de la legalidad, han venido a configurar un patrimonio arqueológico que es expresión del legado material de antiguas culturas que habitaron el actual territorio vallisoletano. Y de este legado se destacan aquí bienes tanto muebles como inmuebles, esto es, un conjunto diverso de elementos que por su interés científico, o por otras ya aludidas connotaciones, han llegado a constituirse en importantes referencias de la arqueología vallisoletana.

Siguiendo una cronología de los hallazgos, se ordenan a continuación algunos “hitos” en la historia de la arqueología local.

## I. Busto romano de Medina de Rioseco.

### *Destacado exponente de la estatuaria romana*

Es el retrato de un joven, en mármol, de la segunda mitad del siglo II. Por su calidad figura entre los mejores retratos de la Hispania romana y es, sin duda, una pieza señera de nuestro patrimonio arqueológico. Fue hallado en 1868 al realizar la carretera de Villalba de los Alcores a Medina de Rioseco. Su primer estudio se debe a Felipe Ruiz Martín, en el Boletín del Seminario de Arte y Arqueología<sup>2</sup>. Luego lo mencionó y describió Agapito y Revilla, y Jean Laurent lo incluyó en la selección obras artísticas que fotografió en la ciudad, en 1873. Fue obra principal de la Galería Arqueológica y del Museo de Antigüedades, y lo sigue y seguirá siendo en el actual Museo, en cuyo inventario de 1879 se describió así: “Busto romano de mármol blanco fue descubierto en las inmediaciones de Rioseco a Villalba del Alcor y remitido a la Comisión de Monumentos, siendo gobernador de la provincia D. Manuel Urueña. Hallado por el ingeniero D. Antonio Borregón, director de caminos provinciales y vecinales, al practicarse las excavaciones para la carretera de Rioseco a dicha Villalba,



Busto romano de Medina de Rioseco fotografiado por Jean Laurent. ¿1873? Archivo Municipal de Valladolid.

<sup>2</sup> Felipe RUIZ MARTÍN: “Busto romano del Museo Arqueológico de Valladolid”, *BSAA*, 1932-33, fasc. 2, p. 129-132.

pero inmediato a Rioseco. Buen estado de conservación, excepto la parte inferior de la nariz”.

Representa un hombre de mediana edad, bien parecido, de barba y bigote rizados y con el pelo algo alborotado en mechones que ocultan en parte su frente. Viste clámide que sujeta sobre el hombro con una fíbula circular. Es obra de la segunda mitad del siglo II, muestra del retrato romano en la época de la dinastía Antonina. Se relaciona con los hallados en Becerril de Campos (Museo de Palencia) y Quintana del Marco (León) y, como estos, sugiere la mano de escultores griegos, procedentes de Asia Menor, que desarrollarían en Hispania su labor de modo itinerante.

Se exhibió en la Exposición Internacional de Barcelona, de 1929, en la que se reunieron piezas de primer orden procedentes de numerosos museos españoles, y figuró entre los “Tesoros de Castilla y León” presentados en el pabellón de la Comunidad autónoma en la Exposición Universal de Sevilla de 1992<sup>3</sup>.

## II. Padilla de Duero

*“Foco romano e indígena de gran importancia, el mayor de todos los conocidos en esta región”<sup>4</sup>*

Padilla de Duero es lugar primordial para la investigación histórica del territorio vallisoletano pues, de los conocidos hasta hoy, es el yacimiento más extenso y rico de la provincia. En su suelo se han identificado los restos de la ciudad de *Pintia*, nombrada en las fuentes latinas como núcleo importante de los Vacceos, uno de los pueblos celtas establecidos en el área de la Meseta antes de la conquista romana, que ocupó por entero el solar de la actual provincia de Valladolid.

Los primeros vestigios arqueológicos allí conocidos vieron la luz en 1868, a raíz de la explotación de fosfatos emprendida por las gentes del entorno. Aparecían objetos valiosos por su antigüedad que pronto empezaron a desaparecer por vía del comercio, lo que hizo al alcalde y al secretario del ayuntamiento solicitar del Gobernador civil la inspección de las excavaciones realizadas. La Comisión Provincial de Monumentos de Valladolid comprobó la existencia de restos arquitectónicos y objetos arqueológicos: fragmentos de cerámica fina romana –*terrasigillata*, a la que por entonces denominaban *barro saguntino*– anillos, un fragmento de mosaico y una pequeña escultura de un toro, de bronce... confirmando el carácter romano del yacimiento, así como algunas canicas de barro decoradas, deladoras de la cultura vaccea. Un total de treinta y cuatro objetos que la propia Comisión de Monumentos conservó en su seno hasta que pasaron a formar parte de la Galería Arqueológica

<sup>3</sup>Juan Carlos ELORZA GUINEA: *Tesoros de Castilla y León, de la prehistoria a los Reyes Católicos*, Madrid, 1992, p. 44.

<sup>4</sup>Federico WATTENBERG: Documento original de su tesis doctoral *Arqueología romana en la región media del Duero. Comentarios gráficos I*, LVII, 6. Valladolid, 1955.

de la Academia de Bellas Artes, para integrarse luego, definitivamente, en las colecciones del Museo Arqueológico cuando este fue creado, en 1879.

Poco antes de la creación del Museo, el ayuntamiento de Valladolid también depositó en la Galería Arqueológica objetos hallados en Padilla de Duero, muy similares a los citados: monedas, fragmentos de *terrasigillata* y canicas de barro que provenían de la colección del oftalmólogo y académico Pablo Alvarado, parte de la cual había adquirido el Ayuntamiento entre 1877 y 1878, siendo alcalde José Gardoqui.

Después de estos primeros descubrimientos, Padilla siguió deparando hallazgos: “vasos celtibéricos, monedas romanas, fragmentos de *terrasigillata*...” y entre ellos algunos de cierta entidad como un broche de bronce, vacceo, hallado por un vecino al hacer obras de riego en el pago de Las Quintanas, que Federico Wattenberg daba a conocer en 1957<sup>5</sup>. Pero Padilla permanecía prácticamente en el anonimato para el gran público, y sólo ocasionalmente considerada para la investigación.

Hasta los años 70 del siglo pasado no se inician excavaciones científicas llevándose a cabo algunas intervenciones aisladas que abren una nueva etapa, en los 80, en la que el yacimiento va proporcionar a la investigación un notable incremento de objetos de época prerromana. En ese año, el comercio de antigüedades puso en circulación un tesoro de joyas y monedas, el primero conocido de Padilla, que el Ministerio de Cultura adquirió para el Museo Arqueológico. Pocos años después, en 1985, gran número de objetos que conformaban la colección de Tomás Madrazo fue depositado en el Museo por su propietario y, casi al tiempo, un nuevo tesoro –el segundo– se agregó tras su hallazgo a las anteriores adquisiciones. En 1988 aparece un tercer tesoro, y se deposita buen número de denarios correspondientes al tesoro adquirido en 1980<sup>6</sup>.



Materiales vacceos y romanos recogidos en Padilla de Duero por la Comisión de Monumentos en 1872.

<sup>5</sup> Federico WATTENBERG SANPERE: “Un broche de bronce celtibérico”, *BSAA*, 1957, 23, p.55-63.

<sup>6</sup> Don Vicente Vallejo depositó en el Museo 55 denarios que halló al realizar labores agrícolas.

En la actualidad el proyecto de investigación y excavaciones en Pintia, dirigido por Carlos Sanz Mínguez a través del Centro de Estudios Vacceos Federico Wattenberg, de la Universidad de Valladolid, configura un programa científico a largo plazo y vienen proporcionando importante información y abundantes materiales de la cultura vaccea, testimonio del poblamiento prerromano entre los siglos IV a.C y I d.C, y de la ocupación romana posterior. Desde 1993 goza de la declaración de Bien de Interés cultural como Zona Arqueológica, por ser “uno de los enclaves arqueológicos más relevantes de la comunidad de Castilla y León. Su gran extensión y dilatada ocupación, al menos desde el inicio de la II Edad del Hierro, hasta la alta Edad Media de forma ininterrumpida, le convierten en núcleo de gran interés para la investigación arqueológica”<sup>7</sup>.

### III. Necrópolis tardorromana de Simancas

#### *Cuchillo “tipo Simancas”*

Fue en 1928 cuando Rivera Manescau<sup>8</sup> recibió aviso de los archiveros de Simancas del hallazgo de cerámicas y trozos de hierro al hacer los cimientos de unas casas cerca del archivo. Comunicado el hallazgo a la Junta Superior de Excavaciones, fue autorizada y financiada la excavación por R.O. de 16 de abril de 1929. Se alegraba de ello Agapito y Revilla, dejando constancia del hecho en su artículo del Boletín de la Comisión de Monumentos de ese mismo año: “Simancas ha sido, al fin, objeto de una investigación sistemática,... esta vez hecha con método científico...”.

Rivera no dudó en identificarla como necrópolis visigoda y destacó la aparición de un tipo de puñal o cuchillo hasta entonces ignorado “...Tiene esta necrópolis un excepcional interés ya que alguna de las piezas en ella encontradas son únicas y marcan un tipo nuevo de hallazgos desconocidos, por lo menos tan completos como en esta, en las necrópolis exploradas del mismo tipo. Nos referimos al puñal-cuchillo, que no dudamos en llamar desde ahora *tipo Simancas*, que aparece en las sepulturas 25, 46, 47, 49, 61, 63, 68, 100, 133 y 141. Es la citada pieza un *puñal-cuchillo* de forma constante, de ancha hoja con un corte solamente y aguda punta y con mango fuerte y largo; unos con vaina y otros sin ella, acaso fuera en estos de cuero y se ha destruido por el tiempo.” En el momento de su hallazgo no se conocían piezas similares, sólo fragmentos o ejemplares incompletos, en Suellacabras (Soria) y en Nuez de Abajo (Burgos). Se definió este puñal como pieza “típicamente visigótico-española y peculiar de esta necrópolis (sic), merecedora de un estudio y detenido

<sup>7</sup> DECRETO 301/1993, de 9 de diciembre, de la Junta de Castilla y León. BOCyL de 14-12-1993. La zona arqueológica de Pintia comprende: la necrópolis de Las Ruedas y los Cenizales. El poblado o ciudad de Las Quintanas y el barrio artesanal de Carralaceña.

<sup>8</sup> Saturnino RIVERA MANESCAU: “La necrópolis visigoda de Simancas. Notas para su estudio”, *BSAA*, 5- 1936 -1939, p. 7-20.



Cuchillos tipo "Simancas". Necrópolis de Simancas. Museo de Valladolid.

análisis. Su riqueza de decoración y trabajo nos la señala no como arma o utensilio de uso vulgar y corriente, sino más bien como arma de clase superior y guerrera”.

Al estudiar la necrópolis tardorromana de San Miguel de Arroyo –excavada en 1957–, donde aparecieron cuchillos del mismo tipo, su excavador, Pedro de Palol, insistió en ese carácter militar<sup>9</sup>, poniendo este cuchillo en relación con las entonces llamadas “necrópolis del Duero”, expresivas de un limes o frontera defensiva de la Hispania romana en la zona del Duero frente a los pueblos del norte. Pero esta teoría perdió crédito al conocerse la dispersión amplia de este tipo de pieza, que trasciende de los límites indicados (Lancia en León, o Santomé en Ourense) y aparece también en contextos de hábitat, como en la villa de Prado, en el mismo Valladolid, y no sólo funerarios<sup>10</sup>.

Se distinguen estos cuchillos por su hoja con pronunciada escotadura junto al mango, vaina de madera revestida de una funda metálica de bronce, que presenta en su frente una placa decorada con diversidad de motivos. Recorre el perfil de su hoja una cinta de bronce doblada en U que al unirse en la punta remata en un pequeño disco. En la parte posterior de la vaina, un travesaño en forma de S refuerza el perfil y sujeta dos arandelas para fijar el cuchillo al correaje o al cinturón.

Su utilidad queda por otra parte demostrada en la decoración de la vaina del ejemplar procedente al parecer de *Lancia* (Villasabariego, León), conservado en la *Hispanic Society* de Nueva York, que desarrolla un tema cinegético. Son en realidad cuchillos de monte, asociados a la actividad venatoria vinculada al mundo de las villas rurales. La caza constituyó una ocupación principal de los grandes señores terratenientes. Contribuía, sin duda, al autoabastecimiento de la villa, pero sobre todo era expresión de un modelo de vida. Se consideraba ejercicio noble al que las clases altas se dedicaban con pasión.

<sup>9</sup> Pedro de PALOL: “Cuchillo hispanorromano del siglo IV de J.C.” *BSAA*, 30, 1964, p. 67-102. “Las excavaciones de san Miguel del Arroyo”, *BSAA*, 24, 1958, p. 209-217.

<sup>10</sup> Federico WATTENBERG SANPERE: “Los mosaicos de la villa de Prado”, *BSAA*, 30, 1964, p. 116. Pedro de PALOL: “Cuchillo hispanorromano del siglo IV de J.C.” *BSAA*, 30, 1964, p. 90.



Cerámicas de la necrópolis de *Las Piqueras*. Piña de Esgueva. Museo de Valladolid.

## IV. Necrópolis de Piña de Esgueva

### *Primer yacimiento hispano-visigodo*

En 1933 la Dirección General de Bellas Artes autorizaba la realización de exploraciones y excavaciones en la finca denominada Las Piqueras, en el término municipal de Piña de Esgueva, donde existía una “necrópolis de carácter bárbaro”<sup>11</sup>.

Se excavaron cuarenta y nueve tumbas de tres tipos diferentes: sarcófago de piedra, simple fosa excavada y de murete de piedra, que en conjunto proporcionaron algunos sencillos ajueres metálicos, con alguna hebilla, anillo, pendiente...-hoy todos perdidos-y, en particular, una colección de variada tipología cerámica que sus descubridores destacaron desde el primer momento y que hoy sigue siendo referencia en el estudio de la cultura material hispano-visigoda: “La cerámica de Piña ofrece un gran interés en lo relativo a formas, porque con ser estas muy variadas existen dentro de un mismo tipo diferenciaciones de detalle que hacen aumentar considerablemente esta variedad de que no hay precedentes en otras necrópolis y que acusa precisamente la gran riqueza que en este aspecto arrojan desde hoy nuestras excavaciones. El maestro Gómez Moreno, a la vista de los hallazgos, hace resaltar el interés que esta variedad de formas supone respecto a la mayor monotonía con que suele darse en restantes necrópolis, e igualmente el ser superior a la cerámica de Castiltierra” (Segovia)<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> “La labor del Seminario”, *BSAA*, 1932-33, fasc. 2, p. 85.

<sup>12</sup> VILLANUEVA, J., TOVAR, A. y SUPIOT, J., 1932-33: “La necrópolis visigoda de Piña de Esgueva”, *BSAA*, 1932-33, I y II, p. 253-269.

Ese interés del conjunto cerámico, del siglo VII, llevó a sus excavadores a distinguir tres grupos de formas: Vasos de boca trebolada, provistos de un asa, vasos de cuello alargado con dos asas en forma de ánfora, y recipientes de boca ancha. Las decoraciones: en general incisas, de bandas paralelas que incluyen incisiones o puntos. Se distinguieron también tres tipos de barro: gris negruzco, bien cocido y muy frecuente; rojo de peor calidad; y otro amarillo blanquecino, más escaso. Esta alusión a los tipos de pasta de los vasos cerámicos ha sido considerada “el primer análisis tecnológico de la cerámica visigoda en la historiografía española”<sup>13</sup>.

## V. Las «Villae» romanas

### *La romanización del territorio*

En el territorio de la provincia de Valladolid se localizan varias villas romanas. Se conocen especialmente las de La Calzadilla, asentada entre los términos de Almenara de Adaja y Puras, y la villa de Prado en la propia ciudad. La investigación arqueológica llevada a cabo en ambos yacimientos ha permitido descubrir sus estructuras y sus mosaicos. De otras villas sólo conocemos alguno de sus mosaicos: Son estas las de Santa Cruz, en Cabezón de Pisuegra, la de Becilla de Valderaduey y la de La Cañadilla en Torre de Peñafiel. Pero sabemos de la existencia de mayor número de villas romanas en Valladolid gracias a la arqueología aérea que ha permitido localizar una serie de yacimientos identificables como *villae*<sup>14</sup>.

Como en gran parte del territorio peninsular, las *villae* localizadas en la provincia de Valladolid son la manifestación fundamental de su romanización entre los siglos I a V. Situadas sistemáticamente en las tierras más fértiles según las prescripciones de los agrónomos latinos, las *villae* rústicas constituyeron el modo de ocupación y explotación de las tierras de la Hispania romana, produciendo un profundo y duradero impacto en el paisaje.

Una exposición celebrada en el Museo de Valladolid en 2013 reflejó el interés fundamental de las villas romanas en el contexto general del por sí ya rico patrimonio de nuestra provincia, y puso de relieve el interés de los restos arqueológicos de las *villae* como uno de sus más importantes componentes<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Raúl ARANDA GONZÁLEZ: “Cerámica de época visigoda: una historia de la investigación”, *An-Murcia*, 30, 2014, 107-131.

<sup>14</sup> La labor del arqueólogo Julio del OLMO MARTÍN, reflejada en su obra *Arqueología Aérea en Castilla y León: villas romanas, urbanismo celtibérico, edificación y urbanismo romano*, Valladolid, 2016, constituye un importante trabajo de prospección que ha aportado información sobre la localización de *villae*: *La Serna* en Castroverde de Cerrato, *Fuente de las Pocillas* en Mucientes, *Arco Galiano* en Cabezón, *Las Quintanas* en Torrelobatón, *La Entradilla* en Castronuevo de Esgueva, *Fuente de la Vega* y *Soto de Tovilla* en Tudela de Duero, *Granjas de Boada* y *Muedra* en Valoria la Buena, *La Moya* en Olmos de Esgueva, o *Los Garrones/La Cañadilla* en Torre de Peñafiel.

<sup>15</sup> Eloísa WATTENBERG GARCÍA: *Villas romanas de Valladolid. Guía de la exposición*. Museo de Valladolid, 2013.



Excavaciones de la villa romana de La Calzadilla en 1943. Archivo Carvajal. Filmoteca de Castilla y León.

### Villa de «La Calzadilla». Almenara-Puras

Un gran mosaico “del bajo imperio” que descubrió don Venancio María Fernández de Castro, a diez kilómetros al sudeste de Olmedo, en las afueras de Almenara, el 18 de noviembre de 1887, fue el primer indicio de la existencia de esta villa. En 1904, un hallazgo fortuito recordó aquel descubrimiento<sup>16</sup>. Y quizá a ese hallazgo se refiriera, en 1927, Juan Agapito y Revilla cuando cita un fragmento importante de mosaico de figuras geométricas, hallado en 1914 o 1915, que según le dijeron volvieron a enterrar. Pero las labores de investigación no se emprendieron hasta el comienzo de los años cuarenta del pasado siglo.

En 1943, el Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid realizó las primeras excavaciones en el yacimiento dando a conocer con ellas varias estancias de mosaicos polícromos. Una nueva campaña de trabajos se desarrolló en 1969. Se hallaron otras dependencias secundarias y algunos materiales de la época más antigua de la villa. Se arrancaron entonces varios mosaicos para su restauración y también se descubrieron cerámicas decoradas y un puñal de “tipo Simancas” que hablaban de la pervivencia de la villa en los siglos IV y V de nuestra era. Otros testimonios arqueológicos confirmaban que a partir de ese momento fue abandonada debido a un gran incendio y a sucesivos derrumbamientos.

A partir de 1973 continuaron las investigaciones y se restauraron los mosaicos descubiertos<sup>17</sup>. El yacimiento sufre después un periodo de deterioro y expolio que llega a su extremo

<sup>16</sup> Gratiniano NIETO GALLO: “La villa romana de Almenara de Adaja”, *BSAA*, 1942, 9, p. 197-198.

<sup>17</sup> Los mosaicos fueron restaurados en el Instituto Central de Restauración y Conservación de Obras de Arte, Arqueología y Etnología, de la Dirección General de Bellas Artes, bajo la dirección de Jerónimo Escalera.



a finales de los 80 del pasado siglo. Poco después, la Diputación Provincial impulsa el gran proyecto de restauración y cubrimiento del yacimiento para la instalación del Museo de las Villas Romanas que se lleva a cabo entre 1996 y 2003.

La villa se estructura en torno a un gran atrio central que da acceso a las habitaciones principales: *tablinium* (estudio /trabajo), *triclinium* (comedor)... Cuenta también con zona termal y gran parte de sus dependencias están pavimentadas con mosaicos polícromos, destacando entre ellos el de Pegaso y las Ninfas... En 1994 fue declarada Bien de interés cultural como Zona Arqueológica<sup>18</sup>.

### Villa de Prado. Valladolid

El descubrimiento de la villa romana de Prado, muy cerca del Pisuerga y del Monasterio de Prado, junto al manantial del Caño Morante, en terrenos de la antigua escuela agrícola de la Diputación Provincial, dio lugar a una inmediata excavación arqueológica, entre los años 1953 y 1954, que puso de relieve la importancia del yacimiento.

Apareció primero el mosaico de Diana y las Estaciones, decorando el suelo de un gran *triclinio* o sala de banquetes con muros revestidos de pinturas. Luego se excavaron los de otras estancias principales: el de Los Cántaros, el del Crismón, el de Los Meandros y el de Las Palomas en el *oecus* o sala de recepciones.

La villa tenía una zona termal, aguas abajo del arroyo de Prado, con varias habitaciones calentadas por *hipocausto*, con *apoditerio* o vestuario, *frigidario* o sala fría, *tepidario* para el baño templado y *caldarium* o baño caliente.

El hallazgo constituyó un gran hito en la arqueología vallisoletana. Gracias a los primeros trabajos de investigación de los profesores Rivera y Wattenberg la villa resurgió tras siglos de ocultación, aportando a la ciudad el testimonio más elocuente de un pasado romano en los comienzos de su historia.

Según práctica habitual de aquellos años, los mosaicos hallados fueron trasladados al entonces Museo Arqueológico Provincial, donde se han venido conservando integrados en su colección permanente. Si bien, desde 2007, cuando en las inmediaciones de la villa de Prado se finalizaba la construcción del edificio de las Cortes de Castilla y León, y a iniciativa del Museo de Valladolid, el mosaico de Los Cántaros se instaló en su hemisiclo, queriendo simbolizar en esa ubicación principal la importancia del patrimonio cultural de nuestra región y el estrecho vínculo de castellanos y leoneses con su legado histórico<sup>19</sup>.

Con los años, las distintas intervenciones urbanísticas llevadas a cabo en el paraje de Prado se han complementado con la realización de trabajos de excavación. Esto ha venido ampliando la extensión de los restos arqueológicos, aunque no la totalidad de sus elementos constructivos, que permanecen en el subsuelo y cuya presumible ubicación ha sido

<sup>18</sup> Decreto 11/1994 de 20 de enero de la Junta de Castilla y León. BOCyL de 25 de enero 1994.

<sup>19</sup> El mosaico de Los Cántaros, número de inventario 9.827, de titularidad estatal, fue depositado por el Ministerio de Cultura en 2007 mediante el correspondiente contrato de depósito.



Excavación de los mosaicos de la villa de Prado en 1953. Foto F. Wattenberg.

determinante para la delimitación de la zona afectada por su reciente declaración como Bien de Interés Cultural<sup>20</sup>.

Pero si la actividad científica sobre la villa romana ha permitido el avance en su conocimiento, el estado actual del lugar donde se encuentra –pese a la máxima protección legal de que ya goza y el aprecio social de que es objeto– es de desatención y abandono, hasta el punto de que la existencia de las estructuras conservadas y su significado pasan totalmente desapercibidos a los ojos ciudadanos.

Insistimos así en que por su alto interés científico y por su relevancia patrimonial, la villa romana de Prado merece ser considerada y tratada como tantos otros monumentos de la ciudad que son justamente valorados.

#### Villa de Santa Cruz. Cabezón de Pisuerga. Mosaico de Los Guerreros

En 1958 se detectó la existencia de un mosaico en el pago de Camazos<sup>21</sup>. Pero hubieron de pasar veinticuatro años hasta que el trazado de canales de riego en dicho pago y la Granja de Santa Cruz, en Cabezón de Pisuerga, diera lugar a una excavación arqueológica, en 1982, que dirigió Tomás Mañanes. El yacimiento ofrecía indicios de la existencia de varios

<sup>20</sup> Acuerdo 7/2021, de 21 de enero, de la Junta de Castilla y León. BOCYL de 25 de enero de 2021.

<sup>21</sup> Pedro de PALOL y F. WATTENBERG: *Carta Arqueológica de España*. Valladolid, Valladolid, 1974, p. 75.



Mosaico de Los Guerreros. Villa romana de Santa Cruz. Reconstrucción fotográfica.

mosaicos, pero en las excavaciones llevadas a efecto sólo se pudo descubrir el llamado “de Los Guerreros” que las labores agrícolas habían ido destruyendo. Presenta leyenda en latín y en griego que alude a la imagen representada: el combate entre Glaucus y Diomedes, un episodio de la guerra de Troya narrado en los el canto VI de La Ilíada<sup>22</sup>.

## VI. El Soto de Medinilla

### *La cultura del Soto*

El yacimiento de El Soto de Medinilla, en Valladolid, fue dado a conocer en los años 30 del pasado siglo<sup>23</sup>. La investigación arqueológica que desde entonces se ha venido realizando ha demostrado su alto interés para el conocimiento de la Edad del Hierro en el Duero Medio y, en general, en la Meseta Norte<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Tomás MAÑANES, María Ángeles GUTIÉRREZ, Concepción AGÚNDEZ: *El mosaico de la villa romana de Santa Cruz (Cabezón de Pisuerga, Valladolid)*, Diputación de Valladolid, Monografías de temas artísticos nº 3, Valladolid, 1987.

<sup>23</sup> Carlos SERRANO y Julio BARRIENTOS: “La estación arqueológica del Soto de Medinilla”, *BSAA*, 1933, 2, p. 213-226.

<sup>24</sup> La bibliografía correspondiente está recogida exhaustivamente por Fernando ROMERO CARNICERO: “De El Soto de Medinilla a la Cultura del Soto”, *Conocer Valladolid*, IX. Curso de Patrimonio Cultural 2015/2016, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, p. 13-38.



Soto de Medinilla. Excavación del yacimiento de la Primera Edad del Hierro. Foto Vuelo Americano 1956-57. Ministerio de Defensa CEGET.

Su amplia secuencia estratigráfica presenta dos épocas bien definidas, permitiendo distinguir una superposición de poblados célticos de la Primera Edad del Hierro, entre los siglos XI/VIII y V a.C., y un área más amplia en su entorno que corresponde a un poblamiento de cultura celtibérica, vaccea, desarrollado durante la segunda Edad del Hierro. El yacimiento fue excavado en los años 50 del pasado siglo, ocupándose Pedro de Palol de la zona correspondiente al primer hierro y Federico Wattenberg del área del asentamiento celtibérico<sup>25</sup>.

Durante décadas fue el único yacimiento excavado y el mejor conocido de sus características, y es para los estudiosos de la protohistoria peninsular el más emblemático de los hasta hoy descubiertos. De hecho, El Soto de Medinilla de la Primera Edad del Hierro es una referencia para la comunidad científica, que adoptó la denominación de “Cultura del Soto” para caracterizar su cultura material. El profesor Fernando Romero expuso con amplitud, en el curso *Conocer Valladolid* de 2015, las características del yacimiento del primer hierro y su amplia repercusión científica, señalando como algunos de sus principales rasgos peculiares la planta circular de sus viviendas, la construcción con adobes, una producción cerámica elaborada a mano y cocida a fuego reductor, y cierta actividad metalúrgica<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Pedro de PALOL y Federico WATTENBERG: *Carta Arqueológica de España. Valladolid*, Valladolid, 1974, p. 181-194.

<sup>26</sup> Fernando ROMERO CARNICERO: *ibidem*.



Soto de Medinilla. Cerámicas de la Primera Edad del Hierro.

En la actualidad la extensa área del yacimiento se encuentra en propiedades de distinta titularidad, en las que el desarrollo de labores agrícolas e industriales requiere una especial vigilancia para salvaguardar su integridad y su valor científico. En 2022 el yacimiento fue declarado como Bien de Interés Cultural del Patrimonio cultural de Castilla y León con categoría de Zona Arqueológica<sup>27</sup>.

## VII. Ajuar campaniforme de Fuente Olmedo

### *El más completo y rico de la Península Ibérica*

Fue hallado casualmente en el lugar de Perro Alto, en Fuente-Olmedo, en junio de 1973, “aquel verano fue testigo de uno de los hallazgos arqueológicos de época prehistórica más importantes de nuestra provincia, siendo tal su relevancia que Fuente Olmedo se ha convertido en un referente en el ámbito de la prehistoria reciente peninsular y también de la de fuera de nuestras fronteras”<sup>28</sup>. Tras su descubrimiento, ingresó en el Museo de Valladolid donde es desde entonces una de sus principales señas de identidad. Al año siguiente, su estudio a cargo de los profesores Ricardo Martín Valls y Germán Delibes de Castro inauguraba la serie de Monografías del Museo Arqueológico de Valladolid<sup>29</sup>.

Su consideración de hito de la arqueología vallisoletana radica en que es un conjunto único de finales de la Edad del Cobre, “el más rico de cuantos se conocen en Europa”, y se reconoce así por reunir los elementos materiales representativos de la llamada cultura o círculo del

<sup>27</sup> Acuerdo 23/2021, de 25 de febrero, de la Junta de Castilla y León. BOCYL 1 de marzo de 2021.

<sup>28</sup> Elisa GUERRA DOCE: “La tumba de un príncipe en Fuente Olmedo: un referente para el estudio del campaniforme en tierras vallisoletanas”. *Conocer Valladolid*, VII. Curso de Patrimonio, 2013/2014, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, p. 13-21.

<sup>29</sup> Ricardo MARTÍN VALLS y Germán DELIBES DE CASTRO, G.: La cultura del Vaso Campaniforme en las campiñas meridionales del Duero: el enterramiento de Fuente Olmedo (Valladolid). Valladolid Monografías del Museo Arqueológico de Valladolid, 1974 y 2ª edición aumentada. 1989.



Ajuar campaniforme de Fuente Olmedo. Museo de Valladolid.

Vaso Campaniforme: una pequeña vajilla cerámica, compuesta de vaso de perfil acampañado, cazuela y cuenco, que parecen tener relación con actos rituales y con el consumo de alimentos en las ceremonias funerarias; un puñal y once puntas de jabalina de cobre; una cinta de oro; un brazal de arquero; y una punta de flecha de pedernal tallado. Todos ellos, elementos de prestigio, constituyen el ajuar funerario de un joven de unos dieciocho años, socialmente destacado, y son distintivos no de una etnia, sino de ciertas élites del continente europeo para simbolizar, también en sus tumbas, su distinguida posición social<sup>30</sup>. Recientes estudios de Germán Delibes han relacionado a esta élite social con la explotación y el comercio o intercambio de la sal<sup>31</sup>.

## VIII. Dolmen de los Zumacales

### *Primera arquitectura monumental*

Situado en Simancas, es el primer testimonio de arquitectura monumental en la provincia, considerando su antigüedad hacia el año 4.200 a.C. Se detectó su posible existencia en 1958, sin embargo no fue descubierto hasta que se produjo la concentración parcelaria de la zona, lo que dio lugar a su excavación en 1981<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Germán DELIBES DE CASTRO: "Ajuar campaniforme" en E. WATTENBERG GARCÍA coord.: *Museo de Valladolid. Guía. Colecciones*. Junta de Castilla y León 1997, p. 69. En palabras de Richard Harrison, reconocido estudioso del fenómeno campaniforme, el ajuar de la tumba de Fuente Olmedo constituye "la más importante concentración de riqueza individual atestiguada en el Calcolítico de la Península Ibérica".

<sup>31</sup> Elisa GUERRA DOCE: *ibidem*. Recoge la bibliografía de interés acerca de este ajuar

<sup>32</sup> C. ROMÓN SÁNCHEZ: "Yacimiento paleolítico inferior en Arroyo-Simancas", *BSAA*, 26, 1960, p. 153-161. Ver en particular: Germán DELIBES DE CASTRO y José Ignacio HERRÁN MARTÍNEZ: *La Prehistoria*. Biblioteca básica de Valladolid. Diputación Provincial, Valladolid, 2007, p.103-122.

Se trata de una tumba colectiva, en uso durante siglos o milenios. En definitiva, un sepulcro megalítico que constituye un testimonio único –con el túmulo de Villanueva de los Caballeros– del mundo funerario de las primeras sociedades campesinas del Neolítico Final en la provincia de Valladolid. Consta de un corredor con cámara circular de cinco metros de diámetro y un pasillo de escaso desarrollo. Su interior albergaba dos millares de huesos humanos y objetos propios de la cultura dolménica: útiles de piedra tallada y pulimentada, punzones y espátulas de hueso, cuentas de collar de variscita, esquisto y travertino.



Materiales hallados en el dolmen de los Zumacales, Simancas (arriba) y en la tumba colectiva de El Miradero, en Villanueva de los Caballeros. Museo de Valladolid.





Con el carácter de tumba colectiva, aunque no megalítica. 3.200-3.000 a.C, debe también citarse el túmulo del El Miradero, en Villanueva de los Caballeros, en el que se hallaron los restos de veinte individuos y los componentes de su ajuar: útiles líticos, tallados y pulimentados, objetos de adorno con gran número de cuentas de collar en pizarra y también en barro.... Siendo los más destacables entre ellos, por su singularidad, las espátulas de hueso de tipo “El Miradero-San Martín”, así denominadas por ser similares a las anteriormente conocidas del megalito de San Martín en Álava.



Tabula de Montealegre. Museo de Valladolid.

## IX. «Tabula Hospitalis» de Montealegre

*Documento jurídico del año 134*

Constituye uno de los hallazgos más importantes de la arqueología vallisoletana. Se trata de una placa de bronce con un texto jurídico romano, en el que se deja constancia de la renovación de un pacto de hospitalidad entre un clan de los celtas vacceos: el de los Magilancos, de Amallobriga, y el senado y pueblo de la ciudad estado vaccea de Cauca (Coca, Segovia). Aparecen en la tabula los nombres de los legados de Cauca y el de los cónsules en Roma, junto a la fecha de su firma: el 3 de octubre del año 134.

Fue hallada en 1985, en Montealegre de Campos, en el pago de Puertollano, al hacer los cimientos de una vivienda particular. Su gran interés determinó la realización de una excavación arqueológica del entorno de su hallazgo, donde aparecieron otras piezas singulares: una lanx, o bandeja, de vidrio; la estatuilla de un toro de bronce sobre peana; y una urna o vasija, también de bronce, cuya tipología se remonta a la segunda Edad del Hierro. El estudio del conjunto dio lugar a la sexta monografía del Museo Arqueológico<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Alberto BALIL ILLANA, Ricardo MARTÍN VALLS y cols: *Tesserahospitalis de Montealegre de Campos (Valladolid). Estudio y contexto arqueológico*. Monografías del Museo Arqueológico de Valladolid, 6, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1988.





Cerámica tipo "Duque de la Victoria". Museo de Valladolid.

## X. Cerámica «Duque de la Victoria»

### *Producción de alfares vallisoletanos*

Señalaba Juan Agapito y Revilla que “en setiembre de 1918, al hacer excavaciones oportunas para los cimientos de la rotonda de la Universidad, en el ángulo de la plaza de este nombre y calle de la Librería, aparecieron huesos humanos y una porción de tierra negra, entre la cual salieron dos vasos de barro encarnado, que se conservan en el despacho rectoral del mencionado centro docente. Los dos cacharros son iguales; están rotos y faltan fragmentos; son de barro ordinario; forma de tazas grandes con asas verticales; la boca ancha con seis lóbulos”<sup>34</sup>. Siete décadas después, en 1989, una excavación arqueológica de urgencia exhumó los restos de un alfar en la antigua calle Olleros –hoy Duque de la Victoria– con cuatro hornos y abundante material cerámico entre el que aparecían “cacharros” como los descubiertos en 1918 en la plaza de la Universidad.

El conjunto cerámico, de gran variedad tipológica, mostraba una producción típicamente vallisoletana, conocida desde su hallazgo como “tipo Duque de la Victoria”. Está elaborada a torno, con arcillas locales y cocción oxidante, la que le da un color rojizo que se realza por el engobe de su acabado. Su cronología se extiende entre los siglos XIII y XIV<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> Juan AGAPITO Y REVILLA: “Lo prehistórico, protohistórico y romano en la provincia de Valladolid”, *Boletín de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la provincia de Valladolid*, 1929, nº 11, p. 234.

<sup>35</sup> La excavación arqueológica y el estudio de sus materiales estuvieron a cargo de Olatz VILLANUEVA ZUBIZARRETA: *Actividad alfarera en el Valladolid bajomedieval*, Universidad de Valladolid, 1998.





# VALLADOLID. ARQUITECTURA Y URBANISMO

El convento y la ciudad. Apuntes sobre una  
Valladolid escondida (entre muros y tapias)

JUAN LUIS DE LAS RIVAS SANZ | Académico

Herramientas para la intervención  
en el patrimonio arquitectónico.  
Tecnologías aplicadas al análisis y diagnóstico.

DAVID MARCOS GONZÁLEZ | ETSA de la UVa  
JESÚS IGNACIO SAN JOSÉ ALONSO | ETSA de la UVa



REAL ACADEMIA DE  
BELLAS ARTES DE LA  
PURÍSIMA CONCEPCIÓN



# El convento y la ciudad.

## Apuntes sobre una Valladolid escondida (entre muros y tapias)

JUAN LUIS DE LAS RIVAS SANZ | Académico

*Cuando la ciudad se asoma al siglo XVI está... inmersa en una actividad febril. Hasta ese momento ha aprovechado al máximo sus posibilidades geográficas y la historia ha seguido su curso: establecimiento de iglesias y conventos de las grandes órdenes, llegada de una mano de obra en gran parte mudejar, despegue comercial favorecido por una comunidad judía cuya continuidad será asumida por los conversos... En cuanto a la nueva coyuntura económica, fruto de los grandes descubrimientos, sabemos que ha estimulado... la industria de las ciudades castellanas. Pero Valladolid va a beneficiarse además de unas oportunidades políticas que le son propias y de la promoción social que este afortunado destino político conlleva. Al comenzar el siglo XVI todo parece anunciar una nueva y considerable expansión.*

Bartolomé Bennassar

### 1. Memoria e historia. Las escalas de la ciudad palimpsesto

El trabajo de Bartolomé Bennassar (1929-2018) arriba citado, publicado por primera vez en Francia en 1967<sup>1</sup>, fue sin duda pionero en su tiempo por el enfoque y el uso de fuentes en la historia de una ciudad. Valladolid, cualquier ciudad, crece con este tipo de investigaciones, que son también patrimonio urbano. La ciudad había ido consolidando su relevancia a lo

<sup>1</sup> Bennassar, Bartolomé, 1967: *Valladolid au siècle d'or. Une ville de Castille et sa campagne au XVIe. Siècle*. Paris-La Haya: Mouton; y 1983: *Valladolid en el Siglo de Oro. Una ciudad de Castilla y su entorno agrario en el siglo XVI*, Ayuntamiento de Valladolid.



Fig. 1: Valladolid. *Civitates Orbis Terrarum*, Georg Braun y Franz Hogenberg, 1572-1617.

largo del siglo XV y entra en el siglo XVI, como indica Benassar, dispuesta a “beneficiarse” de oportunidades políticas excepcionales y a experimentar una “nueva y considerable expansión”. Valladolid adquirió a lo largo del siglo XVI el carácter urbano que todavía hoy la identifica. En este sentido, el texto que aquí propongo, fruto de una conferencia del ciclo “Conocer Valladolid” de la Academia, se relaciona con ese tiempo de transformación desde la distancia impuesta por el propio devenir temporal. Interesado como estoy en la comprensión de la ciudad actual y en fundamentar una perspectiva urbanística capaz de administrar esta ciudad real tanto desde el respeto al legado histórico como desde su apertura al mejor futuro, la ciudad del Renacimiento emerge con elocuencia en sus vestigios, en las huellas construidas de un pasado excepcional que ha de ser interpretado correctamente para permanecer vivo. Me voy a mantener, sin embargo, en los límites de los grandes acontecimientos urbanos, sin abundar en ellos, para tratar de vislumbrar algo menos evidente y tratado habitualmente como tema menor, la ciudad conventual, atrapada hoy y contenida por la Valladolid contemporánea, una ciudad apenas visible y que vive en el instante crítico y previo a su desaparición.

Y lo voy a hacer fijándome en una cualidad de esta ciudad hecha de fragmentos, en sus espacios vacíos bien delimitados, pero no construidos, porque los conjuntos conventuales que perviven en el centro de Valladolid no son sólo edificios, sino tapias y huertos, claustros ajardinados y patios, más o menos conservados. Por eso me gusta más el título del libro de Benassar en francés, que habla de la ciudad y de “su campo” –*une ville... et sa champagne*–, porque es en ese campo concreto, hecho de lugares, quintas o riberas y cultivos, no en un entorno abstracto, donde la ciudad va a crecer y llegar a ser lo que hoy es. Propongo para ello un paseo hecho de apuntes, no un gran relato, en el que mi condición de arquitecto y de urbanista proyecta su mirada sobre la ciudad histórica para facilitar su lectura. No soy un historiador de la ciudad, mezclo observaciones en un ir y venir por recuerdos personales y colectivos, construidos por otros. Siempre me convenció la idea con la que L. P. Hartley comenzaba su novela “The Go-Between” (1953), «*The past is a foreign country; they do things differently there*», que David Lowenthal (1923-2018), coetáneo de Benassar, utilizó para su conocido libro sobre la captura, la recuperación y el “uso” del pasado<sup>2</sup>. De

<sup>2</sup> Lowenthal, David, 1998, “El pasado es un país extraño”, Madrid: Akal.



Fig. 2 y 3: Las escalas de la Valladolid histórica son reconocible en algunos lugares, Calles Chancillería e Isidro Polo (Judería).

nuevo la traducción minorra la idea, porque el pasado no es tanto un país extraño como un país extranjero, allí donde nuestra capacidad de reconocimiento se mezcla con aquello que nos es profundamente ajeno.

En cierto modo, el paseo por la “ciudad histórica” es imposible porque ésta se corresponde con una sucesión de ciudades necesariamente perdidas. Se habla de palimpsesto para referirse no tanto a los restos del pasado, sino al proceso de construcción histórica, de ciudad sobre ciudad, que recuerda a un proceso de re-escritura sobre un soporte en el que lo anterior no se borra del todo. Esas ciudades del pasado están aquí, con su materialidad y sus formas, en sus vestigios reutilizados y modificados, sometidas a relatos dispares, casi siempre interesados<sup>3</sup>. El concepto de “ciudad histórica” es confuso en contextos de amplia trayectoria urbana como la nuestra, donde hay un universo de interferencias históricas y culturales. Tengamos en cuenta al menos que, al referirnos en la ciudad del presente a la ciudad del pasado, nos referimos a una diversidad de situaciones reconocibles o no en la geometría de la ciudad, en sus trazas, en sus edificaciones y en sus espacios públicos más relevantes, pero también en determinados fragmentos urbanos donde existe una particular atmósfera o presencia del pasado.

Lo explicaba con claridad Aldo Rossi en un conocido párrafo de “La arquitectura de la ciudad”:

*Al describir una ciudad nos ocupamos preponderantemente de su forma; ésta es un dato concreto que se refiere a una experiencia concreta: Atenas, Roma, París. Esa forma se resume en la arquitectura de la ciudad... Ahora bien, por arquitectura de la ciudad se puede entender dos aspectos diferentes; en el primer caso es posible asemejar la ciudad a una gran manufactura, una obra de ingeniería y de arquitectura, más o menos grande, más o menos compleja, que crece en el tiempo; en el segundo caso podemos referirnos a contornos más limitados de la propia ciudad, a hechos urbanos caracterizados por una arquitectura propia y, por ende, por una forma propia... También sucede que mientras visitamos este palacio, y recorremos una ciudad*

<sup>3</sup> De las Rivas Sanz, J.L., 2009, “Ciudad sobre ciudad. Interferencias entre pasado y presente en Europa”, en “Ciudad sobre ciudad” Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid.

*tenemos experiencias diferentes, impresiones diferentes. Hay personas que detestan un lugar porque va unido a momentos nefastos de su vida, otros reconocen en un lugar un carácter fausto; también esas experiencias y la suma de esas experiencias constituyen la ciudad. En este sentido, si bien es extremadamente difícil por nuestra educación moderna, tenemos que reconocer una cualidad al espacio. Este era el sentido con que los antiguos consagraban un lugar, y éste presupone un tipo de análisis más profundo que la simplificación que nos ofrecen algunos tests psicológicos relacionados sólo con la legibilidad de las formas.*<sup>4</sup>

Más allá del acercamiento subjetivo a la ciudad, inevitable y a la vez imprescindible, Rossi ofrece un doble camino para el reconocimiento del sustrato histórico de la forma urbana en los que interaccionan las partes y el todo. Podemos aproximarnos a la ciudad en su conjunto, considerarla un gran artefacto (“manufactura”) dotado de una peculiar identidad que puede ser caracterizada. A la vez, determinadas partes de la ciudad, distinguibles con claridad, son en sí mismas una singular obra de arte. Dos grandes conjuntos de nuestra ciudad, cuya sustancia es el vacío, dan buena cuenta de ello. La pionera Plaza Mayor de Valladolid y su entorno, resultado del proyecto trazado tras el incendio para el centro de la ciudad por Francisco de Salamanca en 1561, es sin duda alguna una pieza urbana excepcional. Levantada en ese momento espléndido de Valladolid que relataba Bennassar, las dimensiones de la plaza, 400 pies de largo (121,92 m.) y 266 de ancho (81,07 m.), con una superficie casi mítica de una hectárea (9.884 m<sup>2</sup>) no son lo más relevante. Lo es el conjunto articulado por un sistema de espacios públicos servidores y servidos, de plazas y plazuelas, las calles porticadas con sus cruces, y el sobresaliente espacio escénico de Platerías.

Este gran espacio público, teatro de la vida civil de la ciudad, estaba entonces acompañado de otro gran espacio público peor tratado por la historia, denominada la Plaza de San Pablo o de Palacio. Ventura Seco lo denomina plazuela, pero era un imponente espacio cerrado y muy cercano en tamaño a la plaza Mayor. La maqueta que hoy puede verse el Palacio Real, hecha en 2003 para la exposición *La plaza de San Pablo. Escenario de la Corte* por iniciativa del académico Jesús Urrea, permite vislumbrar la relevancia de dicho espacio, contraste cortesano del espacio mercantil de la Mayor. El entonces director del Museo Nacional de Escultura veía en esa pieza el germen de un Museo de maquetas sobre la historia urbana de Valladolid. Habría que retomar esta idea, comenzando por estos dos conjuntos<sup>5</sup>.

De la realidad efímera de la propia ciudad es ejemplo esta “Plaza Real”, que lo es sólo en el tiempo en el que la ciudad es sede de la Corte. La fuga de la Corte y su breve retorno son elocuentes en una ciudad hecha no sólo de lugares, sino jalonada por acontecimientos. Episodios excepcionales de la ciudad como los dos referidos facilitan el reconocimiento de la historia tanto en la materialidad de la ciudad, historia como sucesión de episodios reconocibles, como historia de la construcción de una particular identidad urbana. Esta identidad es la que debe ser conservada y fortalecida. Este es el sentido del concepto de “Paisaje Urbano

<sup>4</sup> Rossi, Aldo, 1982, “La arquitectura de la ciudad”, Barcelona: Gustavo Gili (1ªed. 1966).

<sup>5</sup> Se cuenta con materiales de valor para ello, en particular “La maqueta de Valladolid según el plano de Bentura Seco”, ver texto de Juan José Fernández en “Valladolid 1738”, Ayuntamiento de Valladolid, 2016





Fig. 4 y 5. Proyecto para el centro de Valladolid, de Francisco de Salamanca, 1561, según José Altés, 1998. Maqueta de la plaza de San Pablo, según J. Urrea, Juan de Dios y Jesús Rey, 2003. Diputación de Valladolid (en depósito en el Palacio Real).

Histórico” que UNESCO lleva desde hace ya un tiempo impulsando<sup>6</sup>. Con la intención de “superar” los conceptos de centro histórico o de conjunto histórico, UNESCO acude al concepto de paisaje a pesar de sus ambivalencias o ambigüedades, afirmando la mirada. El Paisaje Urbano Histórico se asocia a cada área urbana que necesita ser comprendida como “*resultado de la superposición de valores culturales y naturales*”. En los espacios urbanos históricos más valiosos, la vista, que nos acerca al paisaje, nos acerca a su comprensión. Pero la gestión de los espacios protegidos exige para ello una aproximación desde un contexto más amplio, con su inserción en sus medios geográfico y urbano específicos...

En cualquier caso, la dificultad de la lectura sistémica de la ciudad, de su reconocimiento como un todo articulado por unas partes que hoy pueden parecer simples fragmentos, se incrementa cuando nos alejamos de los lugares más excepcionales. Decimos paisaje histórico hoy, caminando por una ciudad que conserva en su interior amplios muros detrás de los cuales permanecen mundos que apenas conocemos.

## 2. Valladolid, ciudad conventual, ciudad verde. Huellas y desapariciones

Siempre me han conmovido las reflexiones de Federico García Lorca (1898-1936), entonces joven desconocido, que en 1916 y 1917 viaja con uno de sus profesores por algunas ciudades de la Castilla la Vieja. Allí percibe “una sombra de muerta grandeza” y, con intensidad traslada sus impresiones a sus notas de viaje. Estos recuerdos son el material de su primer libro, “Impresiones y paisajes”, de 1918, escrito en prosa con 20 años. La sensibilidad de este

<sup>6</sup> “*Recommendation on the Historic Urban Landscape, HUL*”, UNESCO 2011.

joven descubre a la vez el encanto y la decadencia de unas ciudades abandonadas en el tiempo. Comienza Lorca su libro con el epígrafe “Meditación”:

*Hay algo de inquietud y de muerte en estas ciudades calladas y olvidadas. No sé qué sonido de campana profunda envuelve sus melancolías; pero, sin embargo, qué cansancio dan al corazón... (p.8).*

*Toda España pasada y casi la presenta se respira en las augustas y solemnísimas ciudades de Castilla... ¡Ciudades de Castilla llenas de santidad, horror y superstición! ¡Ciudades arruinadas por el progreso y mutiladas por la civilización actual!... Estáis tan majestuosas en vuestra vejez, que se diría que hay un alma colosal... ¿Qué os dirán las generaciones venideras? ¿Qué salud os hará la aurora sublime del porvenir? (p.9)<sup>7</sup>.*

Casi todo ha cambiado desde aquellos lejanos años en los que España permanecía semidormida e inmersa en la extraña y corta prosperidad concedida a la Restauración por su neutralidad en la Gran Guerra. Pero, ¿cómo era Valladolid entonces? Consolidada la “burguesía harinera” descrita por Celso Almuíña, amortiguado el eco regeneracionista, es el tiempo de Cesar Silió (1865-1944), del académico Juan Agapito y Revilla (1867-1944) o de Santiago Alba (1872-1949), en una ciudad dotada de cierto optimismo. En 1908 se finalizaba el nuevo Ayuntamiento de la ciudad y en 1921 se comenzaba el edificio actual de la Academia de Caballería. Espejismo o no, en esos años de transformación el patrimonio histórico de la ciudad sigue languideciendo. El pasado se contemplaba de otra manera.

Porque la ciudad arruinada por la que pasea Lorca también está en Valladolid, encajada en sus barrios, escondida tras el impulso reformista de la sociedad de Miguel Íscar (1828-1880) que va a afectar en gran medida a una zona concreta de la ciudad, entre la Plaza Mayor y la Catedral, el Campo Grande y la Estación del Norte. En el resto de la ciudad, en sus amplios rincones, también descansa el “*alma colosal*” que percibía el poeta cuando increpa: “*¡Ciudades de Castilla, estáis llenas de un misticismo tan fuerte y tan sincero que ponéis el alma en suspenso!*”<sup>8</sup>.

Misticismo enrarecido con el paso del tiempo. La ciudad de palacios y de conventos del siglo XVII, que analiza gráficamente Álvarez Mora (ver fig. 6 y 7)<sup>9</sup>, se eclipsa poco a poco; los palacios cuando la corte se aleja y los conventos, empobrecidos, con la desamortización de 1835. La transformación interior de la ciudad que tiene lugar entre 1850 y 1900, va a realizarse de manera singular sobre los conjuntos conventuales masculinos desamortizados, con casos paradigmáticos de desapariciones como los conventos de San Francisco, la Trinidad Calzada y los del entorno del Campo Grande o con la modificación y reuso de inmensos complejos como el de San Benito-San Agustín o del propio San Pablo. Una realidad que sigue llamando la atención, aunque está bien narrada, tanto en lo que queda como en lo que ha desaparecido<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> García Lorca, Federico, 1991, “Obras completas. Tomo III”, Madrid: Aguilar.

<sup>8</sup> García Lorca, Federico, op. cit., pag. 10.

<sup>9</sup> Álvarez Mora, Alfonso, 2005, “La construcción histórica de Valladolid” (Capítulo 6, “Las transformaciones del espacio tradicional”), Universidad de Valladolid.

<sup>10</sup> Por ejemplo, de lo que queda, por Juan J. Martín González y F<sup>o</sup>. Javier de la Plaza, 1987, “Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (Conventos y Seminarios)” en el Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Parte Segunda, Tomo XIV. De lo desaparecido por M.<sup>a</sup> Antonia Fernández del Hoyo, 1998, “Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid”. Ayuntamiento de Valladolid.



Fig. 6 y 7. La ciudad palaciega y la ciudad conventual en el s. XVII, con murallas del XII y del XIV. Fuente: Alfonso Álvarez Mora, "La construcción histórica de Valladolid" 2005.

El magnífico Plano de Valladolid de 1738 de Ventura Seco, rescatado en 1901 por Agapito y Revilla, sigue siendo una fuente imprescindible de información histórica, aunque se trata de una reproducción de la ciudad "...no exenta de artificio... por cuanto bajo la grandiosidad del dibujo se oculta una ciudad semi-abandonada y en estado ruinoso"<sup>11</sup>. La ciudad era ya en la primera mitad del siglo XVIII una ciudad envejecida. El "ensanche hacia adentro" que se realiza en Valladolid durante la segunda mitad del siglo XIX, y que se prolonga en la primera mitad del siglo XX, como ya he indicado, no afecta a la ciudad de manera homogénea. Un factor de resistencia va a estar en las propias estructuras conventuales que se mantienen, tanto las de órdenes femeninas que conservan su destino como otras donde el patrimonio eclesiástico convive con nuevos usos o con el simple abandono. Se trataba de una cantidad de suelo y de edificaciones ingente. Ventura Seco recogía un total de 48 monasterios y conventos, de frailes y de monjas. Valladolid era una ciudad no sólo de templos, de tapias y de claustros, sino de jardines y huertos, una ciudad profundamente "verde" en su interior.

<sup>11</sup> Comentario del plano nº 12, en 1991, "Cartografía histórica de la ciudad de Valladolid", Ayuntamiento de Valladolid, p. 40. Es controvertido dar cuenta del alcance de la decadencia de la ciudad de Ventura Seco. Éste la describe en la leyenda de su plano con elogios. En su "Valladolid en 1738" (en "Valladolid 1738", Ayuntamiento de Valladolid, 2016), María Antonia Fernández del Hoyo hace un relato bien documentado de la ciudad en el año del plano, y resulta un relato positivo y vital.

Este rasgo de la ciudad me interesa en particular, porque cuando se habla de patrimonio perdido o se fomenta la reflexión, casi siempre inútil, de lo que una ciudad podría haber sido, se acentúa el valor de lo edificado y se descuida el valor de lo que sólo parecen espacios vacíos.

Valladolid era una ciudad verde. El plano que realiza de Valladolid en 1788 Diego Pérez Martínez<sup>12</sup>, donde se señalaban los efectos de unas inundaciones, es muy elocuente<sup>13</sup>. Señalo en la figura 8 una serie de espacios de borde, en su mayoría públicos, que daban cuenta de una ciudad que había sabido integrar desde sus bordes los componentes de su paisaje. En el sentido de las agujas del reloj tenemos el Campo Grande al sur; en la orilla del Pisuerga y al oeste, el Espolón Viejo y el Espolón Nuevo con su plantío; el norte las huertas de Santa Teresa y Santa Clara; y al noreste, el Prado de la Magdalena, por donde entraba en la ciudad uno de los ramales del Esgueva. El otro ramal define el borde urbano hasta cerrar el círculo en el Campo Grande. En gran medida se trataba de bienes comunes que permitían definir los bordes de la ciudad y establecer las transiciones con sus arrabales y el campo. En la vieja ciudad del Esgueva, un espacio interior cada vez más compacto se organizaba en torno a plazas y calles. En el centro estaba la “plazuela” de San Miguel (todas son plazuelas menos la Mayor), casi equidistante de la Plaza Mayor, la de San Pablo y la de Santa María-Universidad. Intramuros había patios, claustros, jardines y huertos, un sin fin de *locus amoenus* que Pérez Martínez no dibuja. También extramuros. Eloísa Watterberg nos desvelaba “El lugar de la Villa de Prado”, un “lugar apacible” donde se recrea la vista, según escribía Canesi Acevedo en 1750: “...riberas y viñas, antiguas posesiones de mayorazgo y tierras de labor... matizadas de exquisitas flores, aun a mucha distancia, muchas casas de campo y apacibles objetos, siendo el principal el de la Huerta del Rey...” La ciudad trasciende sus límites, entonces tenues, y penetra en “*sa champagne*”, en un tiempo en el que la interacción ciudad-campo arraigaba no solo en el paisaje, sino en la vida que se desplegaba a lo largo de la vega del Pisuerga<sup>14</sup>. Sin hacer hipótesis excesivas, los propios planos de la Valladolid del siglo XVIII muestran como el campo surge de la ciudad sin solución de continuidad, los caminos y las tapias penetran en un entorno poblado de fincas y caseríos.

Esta ciudad verde evoluciona con la llegada del ferrocarril en 1864, momento en el que va a comenzar su expansión sobre los campos y villas de su entorno. Poco a poco la ciudad se transforma en una ciudad densa y mineral, conservando su compacidad, urbanizando espacios

<sup>12</sup> Es bien sabido que Diego Pérez Martínez (1750-1811), pintor y pionero de nuestra Academia, era hijo del ensamblador vallisoletano Ventura Pérez (1704-1784), que elaboró su *Diario* dedicado a la ciudad. Ventura dibuja las fachadas de los principales edificios para ilustrar la “Historia de Valladolid” de Juan Antolínez de Burgos (terminada en 1644), dando forma a un interesante documento. Ver Watterberg, Eloísa, 2016, “La ciudad figurada”, en *Valladolid 1738*, Ayuntamiento de Valladolid.

<sup>13</sup> La cartografía es una fuente limitada para describir el estado de una ciudad en un tiempo determinado. Necesita ser ilustrada con datos y también imágenes sus condiciones. La abundancia de las imágenes, sus perfiles, son también un dato. El grabado del Auto de Fe en la Plaza Mayor de Valladolid de 1559, con el que el Alexandre de Laborde acompaña la crónica de su viaje (1806), el Plano topográfico del Convento de San Francisco de 1835 (AM de Valladolid), o los dibujos de Diego Pérez Martínez del Campo Grande de 1787-88, son pruebas elocuentes de momentos de la ciudad que destacan sobre otros. Los tiempos de atonía carecen de imágenes.

<sup>14</sup> Eloísa Watterberg, 2008, “El lugar de la Villa de Prado”, en *Cantharus. Revista Asociación de vecinos de Villa de Prado*, nº 1, Valladolid.



Fig 8. En el plano, que en su leyenda da cuenta de todos los espacios públicos de la ciudad, se destacan el Campo Grande, el Espolón Viejo y el Espolón Nuevo con su plantío, las huertas de Santa Teresa y Santa Clara y el Prado de la Magdalena. (Plano de Valladolid por Diego Pérez Martínez, Académico, 1788; copia realizada en 1900 por Juan Agapito y Revilla. AMVA)

conventuales sin necesitar grandes operaciones de reforma interior. Las pocas emprendidas, como la calle Felipe II, controvertida, se alarga en el tiempo. Hoy la unidad renacentista de los espacios de la Plaza Mayor y de su entorno y los de la Plaza de San Pablo y de su entorno todavía destacan por su solvente homogeneidad.

### 3. Claustros, patios, huertos y tapias... la ciudad escondida. Algunos lugares son especiales.

El interés que despierta en mí la Valladolid verde previa a la “revolución ferroviaria” parece alejarme en este texto de su principal objetivo, la ciudad conventual. Sin embargo, ayuda a centrar mi enfoque, pensar la ciudad conventual en presente, reflexionar sobre lo que todavía se conserva. La integración vital entre ciudad y campo hoy permanece enclaustrada tras las tapias de algunos conventos, y mientras las principales plazas se conservan, mejoradas o no, el resto de espacios públicos de la ciudad evolucionan de manera desigual. El Campo Grande modifica su identidad en el último tercio del siglo XIX, reconvertido por los Oliva,

tío y sobrino, en jardín romántico. Los Espolones y el Prado de la Magdalena perviven troceados e invadidos, perdida su potente caracterización histórica. Pero son los conventos femeninos que hoy jalonan el centro histórico de la ciudad los lugares de encrucijada entre un pasado que se difumina y un futuro cargado de incertidumbre.

Me voy a detener sólo en dos grupos de espacios, el formado por los conventos de Santa Teresa y de Santa Clara y el formado por la Iglesia de Santa María Magdalena y el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas. Son lugares fagotizados por la ciudad actual donde, si nos detenemos serenamente, sobresale su encanto. Pero hay otros muchos lugares excepcionales, muy transformados. El plano de Ventura Seco es una guía excepcional para detectarlos. El monasterio de San Benito y su entorno recogidos en el plano de 1738 son imponentes. Las intervenciones recientes en el Patio Herrerriano y en San Agustín muestran el potencial de una ciudad que recupera espacios y los incorpora a la vida urbana, con sus claros y sombras. Caminando hacia el Norte por el convento de Santa Isabel, por la calle de Santo Domingo junto al convento de Santa Catalina de Siena, y por la calle Expósitos hacia la plaza de la Trinidad y la calle San Quirce, el claroscuro se acentúa y se carga de ansiedad ante el espejismo de una urbe cenobítica. El compacto “casco” histórico esconde otros vestigios casi aislados. El más extraño es el Convento de Porta Coeli, “Las Calderonas”, con sus huertas entre dos calles muy transitadas. El Monasterio de San Joaquín y Santa Ana, en el corazón comercial de la ciudad, también esconde su huerta. En una esquina del barrio de San Martín permanece el convento de Las Descalzas Reales con su claustro y huertas. Allí, en la calle Chancillería, gracias a la Universidad, la ciudad conserva su porte renacentista y su escala. Son espacios donde, a pesar de sus cualidades, sus usos conviven con serenidad inmersos en la vida cotidiana de la ciudad. Vayamos a las huertas de Santa Teresa y de Santa Clara, y a la esquina sur del Prado de la Magdalena, lugares de ermitas y puertas, de frutales, flores y tumbas.

Las Carmelitas Descalzas fundaron primero al sur de Valladolid, pero un año después, en 1569, se instalan en el solar del actual convento de la Concepción del Carmen, o de Santa Teresa. El edificio del convento, con su patio-zaguán y su tapia que definen la “rondilla”, límite secular de la ciudad, esconde un huerto singular. Escribe Javier Burrieza, “... *tres ermitas en medio de un campo donde las monjas cultivan flores que venderán en mayo... Una huerta de esas que hacen olvidar a los que la pisan que se encuentran dentro de una ciudad*”<sup>15</sup>. Hoy son los testeros de las viviendas del barrio los que delimitan esta hermosa huerta. De la calle de la Rondilla se avanza hacia la de Santa Clara, donde permanece lo que fue uno de los conjuntos conventuales más antiguos de la ciudad, creado extramuros en el siglo XIII por los franciscanos y pronto destinado a las hermanas de Santa Clara de Asís. “Las Claras”, sobre cuyas amplísimas huertas creció la ciudad, conserva un vestigio de las mismas en el interior de una gran manzana residencial cuyas alineaciones siguieron la traza de las antiguas tapias conventuales. En mi opinión estas dos huertas, de las santas Teresa y Clara, deberían protegerse con la radical exigencia del monumento, porque lo son, espacios donde la ciudad respira un aire diferente que necesitamos se conserve, sea cual sea la fórmula de gestión, ojalá durante mucho tiempo por sus propias comunidades.

<sup>15</sup> Burrieza, Javier, 2009, “Convento de Santa Teresa: una huerta plagada de ermitas”, en *Guía misteriosa de Valladolid*, Uruña, Va.: Castilla Tradicional ed., p. 47.



Fig. 9 y 10. Los conventos de Santa Teresa y de Santa Clara en el Ventura Seco, 1738, y en una imagen reciente de Google Maps (2023).

Como se verifica en el Ventura Pérez, la Iglesia de Santa María Magdalena y el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas comparten una esquina. Se levantan en lo que fuera el rincón sur del Prado de la Magdalena, perdida su unidad por su ocupación con edificios universitarios. Frente a la Facultad de Medicina, tras un amable jardín público triangular, levantan sus muros dos espacios donde se agolpan identidades y símbolos de la ciudad. Dos sepulcros, cada uno en la nave de su iglesia, dan cuenta de ello. La reina María de Molina (1264-1321), que protegió su linaje con la ayuda de la ciudad en tiempos de anarquía, donó a las monjas su palacio levantado en el Prado. Del ciclo de destrucción y reconstrucción queda la puerta, vestigio mudéjar y testigo de la 2ª cerca. Al lado del monasterio que aquí florece, don Pedro de la Gasca (1493-1567), abulense fiel al emperador en la guerra de las Comunidades, Virrey y pacificador del Perú, obispo de Palencia y de Sigüenza, ordena en 1566 levantar una iglesia sobre una antigua ermita, con el inmenso escudo de su casa en la





Fig. 11 y 12. Iglesia de Santa María Magdalena y Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas. Recorte del Ventura Seco e imagen de Google Maps con las plantas de las iglesias superpuestas.

fachada. En los muros y tapias de borde e interiores, en esta manzana irregular que contiene los dos templos, el monasterio –hoy escuela– y la casa parroquial, el arco mudéjar y tres bloques de viviendas... encontramos un microcosmos de la propia ciudad y de los vaivenes de su construcción material.

Sentados en la plazuela ajardinada, junto a la Avenida Ramón y Cajal y al abrigo de los muros de los dos templos, es posible hablar del espacio urbano “vacío” como fuente de sentido. El negativo de lo edificado es explicativo. Allí es donde nos movemos, desde donde la mirada nos ofrece el primer acceso a la ciudad y a sus mundos, donde nos preguntamos sobre qué ocurre tras los umbrales, los muros y las tapias... porque la vida urbana mezcla lo privado y lo público y a la vez lo separa. Junto a los espacios de ruido y de tránsito, la vida ocurre adentro. Al esplendor de las plazas cargadas por la actividad y el ocio, por el bullicio del día a día y de la fiesta, se enfrenta la ciudad escondida, en sus claustros, huertos, jardines y patios... tan necesaria, aunque sólo lo sea para ser descubierta.



#### 4. Los conventos mañana: Las Catalinas como paradigma

En un reportaje del diario digital El Confidencial (6/11/2022), titulado “*El repicar de las campanas se apaga: amenazado el patrimonio religioso de Castilla y León*”, al hilo del “cese de actividad” en los últimos diez años de al menos 32 conventos y monasterios de la región, se daba cuenta de un problema marcado por la diversidad de situaciones y la ausencia de información. La crisis de vocaciones que afecta a las instituciones religiosas conduce a decisiones que cada comunidad asume con su propia lógica, abandonando los edificios y disponiendo de sus bienes muebles de manera dispar. No existe una respuesta coherente capaz de interpretar estos procesos y de ofrecer soluciones viables a problemas comunes. Cada convento que se cierra es un caso particular. Si el patrimonio asociado al mismo no está inventariado y protegido, desaparece.

El Ayuntamiento de Valladolid adquirió en 2018, por 5,8 millones de euros, el Convento de Santa Catalina de Siena, situado en el corazón del centro histórico de la ciudad. Se trata sin duda de una situación excepcional, ya que gracias a ello el conjunto, declarado BIC en su totalidad en 1979, conserva su condición de bien público. También por ello lo que ocurra con este conjunto va a permitir hacer un balance de la capacidad que tiene nuestra sociedad para respetar lo mejor de su pasado y proyectarlo hacia el futuro.

Este convento de las Madre Dominicas fundado en 1488 ha estado durante 530 años vinculado a la vida de la ciudad, con su acceso en la tranquila calle de Santo Domingo de Guzmán, verdadera reliquia de la antigua ciudad, habitando sus monjas tras su gran tapia de la calle San Quirce, parte de la corredera de San Pablo que iba desde Las Angustias hasta el Espolón, la más imponente de la ciudad. Allí está el solar de los Benavente y enlaza con el Palacio Real y San Pablo. Un lugar, en definitiva, de gran valor por posición y tamaño<sup>16</sup>. El Ayuntamiento ha comenzado consolidando el edificio y reparando los daños más evidentes, encargando un amplio estudio del mismo, como base para un Plan Director. Éste es aprobado definitivamente en junio de 2022 sin atender a las alegaciones de nuestra Academia. Más allá de la licencia que ofrece el *ius variandi* al gobierno local, la realidad es que el Plan Director se ha concebido como un simple plan de usos, equivalente a un Plan Especial, pero sin desarrollar ni su contenido urbanístico –condiciones de la edificación– ni su contenido patrimonial –estrategias de intervención–, confiando en que ello se concrete en su desarrollo mediante proyectos y sus correspondientes licencias, incluyendo un avance de dichos proyectos encargado sin concurso a un equipo de arquitectos madrileño. Aquí está el meollo del asunto. Empezaba bien cuando la Alcaldía de la ciudad, con la ayuda de fondos europeos, resolvió crear en el convento un centro de promoción del vino –*Espacio Valladolid, con V de vino*–, incluyendo un “hotel-boutique”, procurando la recuperación integral de edificaciones y espacios libres. Sin embargo, esta idea se ensucia añadiendo un mix funcional de extraña compatibilidad: piscina, gimnasio, espacio para mayores y archivo. La fragmentación del edificio en cinco destinos de uso incumple de partida

<sup>16</sup> El convento ocupa la parcela catastral 60334-02, dentro del Conjunto Histórico de Valladolid, con 10.438 m<sup>2</sup> de superficie total y con unos 6.230 m<sup>2</sup> construidos. La ficha del Catálogo de Arquitectura e Ingeniería, del Catálogo del PGOU vigente (Ficha DSR 016), establece que la totalidad de la parcela cuenta con el grado de protección P1 (estructural), máximo, como corresponde a un BIC.



Fig. 13. El Convento de Santa Catalina de Siena en una foto aérea de 1977. Fuente: Vuelo Interministerial 1973-1978.

el objetivo de salvaguarda integral del BIC, en la medida en que desprotege el conjunto de los espacios libres (las huertas y patios del convento) y altera las tapias del convento<sup>17</sup>. No me voy a extender en ello, porque el propio Plan Director ofrecía una solución moderada, ajena a la hiper-explotación de un recurso cultural, de un “monumento”, con la coartada de prestar diferentes servicios al barrio, como si fuera imposible prestarlos en otro lugar.

En una imagen aérea de 1977 (fig. 13) se puede comprobar el estado sano y en pleno uso de las huertas del convento. Es una imagen singular porque está tomada en el instante previo a la gran transformación, donde aparece el convento rodeado de solares, como el de las Moreras, frente al río, el de la Calle Santo Domingo, sobre las huertas de Santa Isabel, se ve el caserío menudo de la manzana hacia San Ignacio, frontón incluido, y el gran solar de la esquina San Ignacio-Encarnación... El proyecto de viviendas que se levanta en Santo Domingo, del académico López de Uribe, respetando las antiguas tapias y retranqueando la alineación de la fachada, es en mi opinión uno de los primeros y mejores intentos de integración respetuosa del espacio residencial contemporáneo en la ciudad antigua. Desgraciadamente la contención formal y volumétrica de este proyecto, su adecuación en materiales y colores, no fue la regla.

Es evidente que la ciudad cambia, como es casi una boutade afirmar que el re-uso de un convento no puede pensarse exclusivamente para otro convento, aunque así ha sucedido

<sup>17</sup> La ficha del catálogo dice expresamente: “El conjunto del convento se protege con un grado integral, que engloba tanto la configuración exterior, como la estructura, tipología y organización interior, diferenciándose un cuerpo con protección P1 monumental. Asimismo, se protege estructuralmente el conjunto de los cierres de la parcela, tanto a la calle Santo Domingo de Guzmán como a San Quirce. La protección de extiende asimismo a los espacios libres de la parcela”.



Fig. 14 y 15. El convento de "Las Catalinas" en la calle Santo Domingo: la escala de la ciudad antigua, el valor de las tapias, la serenidad del espacio... son evidentes, ¿se pueden conservar?

con frecuencia. El asunto de la convivencia de la ciudad del ayer con la del mañana siempre será controvertido. Por ello para finalizar me gustaría hacer una precisión y contar una historia.

La modelo dominante a lo largo de la historia para transformar la ciudad, una ciudad que está "construida históricamente", ha sido "destruirla creativamente"<sup>18</sup>. No quiero recordar lo que hubiera ocurrido en Valladolid si se hubiera aplicado el famoso Plan Cort de 1938. El proceso de transformación urbana facilita de hecho un verdadero examen (incluso un rápido test) de la condición y de la calidad de una cultura urbana –ciudadana– concreta en un momento concreto.

Muy cerca de Las Catalinas, en el convento de San Pablo, estuvo durante un breve tiempo "La Anunciación" de Fray Angélico que hoy se conserva en El Prado. Pintada en torno a 1426 para el retablo de una Iglesia en Fiésole, muy cerca de Florencia, los frailes se la vendieron en 1611 al condotiero Mario Farnese, que a su vez se la regaló al duque de Lerma, valido de Felipe III. Esta tabla era entonces famosa por ser una hermosísima copia, entre tantas, del fresco milagroso de la L'Annunziata. La caída en desgracia de Lerma conduce a que el cuadro se traslade de su panteón familiar al Convento de las Descalzas Reales de Madrid. La Virgen recibe al ángel en un pórtico que es trasunto del de la Iglesia Florentina

<sup>18</sup> El concepto clásico en la economía de "destrucción creativa", acuñado por el premio Nobel Joseph Schumpeter (1883-1950) para explicar el proceso transformador del capitalismo, destacó cómo un "vendaval de innovación" que renueva permanentemente la economía desde dentro conduce a un proceso de creación y destrucción de riqueza también permanente... ¿y la cultura?

de L'Annunziata. Mientras, del hermoso jardín huyen Adán y Eva. Sin entrar en otras reflexiones, quiero imaginar una recuperación de Las Catalinas en la que el edificio y su jardín sean, como en este cuadro, una realidad fundida, con o sin un cielo imaginado en las bóvedas de arista. *"Todas las melancolías tienen esencia de jardín"*, escribía el joven Lorca<sup>19</sup>. Los pobres frailes de Fiésole vendieron *La Anunciación* a Farnese para poder reparar su iglesia, un cuadro que hoy tiene un valor incalculable. En la pared de una de las celdas del Convento de San Marcos de Florencia se conserva otra de las *Anunciaciões del Beato*



Figura 16. "La Anunciación", Fra Angélico 1426. Museo del Prado, Madrid.

*Angélico*, realizada entre 1438 y 1440, muy diferente, austera, interior, bajo una bóveda brunelleschiana sin decoración, sin jardín y sin Adán y Eva, con un hermano dominico que la contempla en una esquina. *"Cuando Angélico podía hacerse un encargo a sí mismo, sabía declinar la nueva lengua del Renacimiento con una espiritualidad que conseguía mantener unidas la materia del mundo y la fuga hacia lo alto"*<sup>20</sup>. Nosotros,

amigos del ruido y del relleno, no parecemos capaces de hacerlo. Si la historia del Duque de Lerma hubiera sido otra a lo mejor hoy podríamos acercarnos a *La Anunciación* de Fra Angélico en San Pablo. La conservación de un convento, sea cual sea el destino de los usos acordados, va más allá de su utilidad. Nuestro mundo, tan centrado en sí mismo, tiene allí la posibilidad de encontrarse sin sobresalto con un saber contemplativo universal, sencillo y dotado de sentido.

<sup>19</sup> Federico García Lorca, op.cit., p.89.

<sup>20</sup> Montanari, Tomaso, 2021, "La seconda ora d'arte", Turín: Einaudi, pag. 44.

# Herramientas para la intervención en el patrimonio arquitectónico

## Tecnologías aplicadas al análisis y diagnóstico

DAVID MARCOS GONZÁLEZ – JESÚS I. SAN JOSÉ ALONSO | ETSA de la UVa

La intervención en el patrimonio construido requiere la elaboración de trabajos previos con los que se permita acceder al conocimiento y análisis del bien a intervenir.

En el campo de la restauración arquitectónica la intervención es el momento de conocer los pormenores del edificio, su historia, transformaciones, las adaptaciones que han producido cambios a lo largo de su vida; así como el estado de conservación y de las alteraciones formales sufridas en sus estructuras y elementos constructivos.

A esto se refería Luis Cervera Vera en sus trabajos con el término *anatomía del edificio*<sup>1</sup>, donde la toma de datos del edificio y su análisis crítico le permitía desmenuzar las etapas constructivas y los elementos que formaban parte de una arquitectura en cada momento, sintetizando el resultado en representaciones gráficas de las diferentes configuraciones formales, que recreaban una vuelta a atrás en el tiempo, eliminando los sucesivos añadidos en el transcurso de la vida del edificio.

En este proceso de toma de datos de la realidad construida el *levantamiento científico*<sup>2</sup> constituye el recurso inexcusable para llevar a buen término el proceso de intervención arquitectónica.

<sup>1</sup> A este respecto consultar: Cervera Vera, Luis. *Iglesia de Arcas (Cuenca)* Excm. Diputación de Cuenca. Cuenca, 1984.

<sup>2</sup> García Cuetos, M.º del Pilar (2008), "Alejandro Ferrant y Manuel Gómez-Moreno: Aplicación del método científico del CEH a la restauración monumental" en *LOGGIA. Arquitectura & restauración*, Nº 21, p. 8-25

El término *levantamiento científico*, acuñado por el arquitecto Alejandro Ferrant Vázquez (1897-1976) y el historiador Manuel Gómez Moreno (1834-1918), se formuló desde su labor en el Centro de Estudios Históricos; estableciendo un método de trabajo que debía permitir regir las decisiones y las actuaciones de los arquitectos en las intervenciones de restauración.

El método se estructura en tres pasos o procesos de acercamiento al conocimiento del edificio, que se resumen en:

1. Estudio del desarrollo de los acontecimientos históricos
2. Transformaciones arquitectónicas y urbanas sucedidas en el tiempo
3. Estudio de fuentes bibliográficas en archivos y bibliotecas

Una primera consecuencia de estos trabajos era la realización de redacciones gráficas del edificio (levantamiento arquitectónico) en el que se recogía y se sintetizaba la descripción formal de la arquitectura a intervenir. Ello suponía no solo un registro “notarial” del estado del edificio, sus patologías y su estado de conservación, sino también una herramienta sobre la que avanzar en la toma de decisiones y en la formalización de la intervención a efectuar.

De manera que el medio gráfico, el dibujo de las arquitecturas analizadas, constituía la herramienta perfecta con la que:

- Elaborar documentaciones gráficas inéditas
- Realizar la verificación de los datos existentes
- Proporcionar una herramienta de carácter analítico

A estos estudios se añadieron, posteriormente, los análisis de laboratorio sobre los tipos de materiales y su disposición en las estructuras arquitectónicas que forma parte de la construcción con la que se resuelve el edificio.

Hablamos pues del acercamiento al conocimiento del edificio a través del levantamiento arquitectónico, cuyo objeto es la redacción de documentaciones gráficas que incluyen tanto planimetrías (planta, alzados y secciones) como modelos y representaciones que permiten no solo el análisis constructivo, sino también la divulgación del edificio, el conocimiento de las características que le definen y los valores patrimoniales que posee. En este campo se desarrolla el trabajo del Laboratorio de Fotogrametría Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid.

## Necesidad y práctica del levantamiento arquitectónico

No siempre la documentación tendrá una intención de intervención, la finalidad del levantamiento puede obedecer a diferentes motivaciones: catalogación, inventario, difusión, etc.; Evidentemente la finalidad del levantamiento influirá en la tecnología a aplicar en el levantamiento que, no obstante, siempre vendrá presidido por dos condiciones; la búsqueda de la objetividad (descripción ajustada a la realidad), y la búsqueda de la precisión dimensional (descripción formal realizada con rigor métrico).

El binomio objetividad-precisión ha supuesto a lo largo del proceso histórico del desarrollo metodológico del levantamiento arquitectónico la búsqueda de “aparatos”, máquinas, para captura de la realidad a través de la imagen, así como de artilugios con los que capturar con precisión medidas de la realidad construida<sup>3</sup>.

La pretendida objetividad que brinda la fotografía (no discrimina el registro de datos), hizo que desde los inicios de su aparición haya formado partes de los medios de “captura de datos” de la realidad. La asimilación de la fotografía con la perspectiva cónica hizo posible que, al revertir el proceso geométrico de construcción de la perspectiva cónica, se pudiera obtener datos geométricos para construir plantas y alzados desde imágenes fotográficas.

El pionero en la aplicación de esta técnica fue Aimé Laussedat (1819- 1907); sus trabajos resultan de especial valor y significación, no solo por ser el primero en obtener planos a partir de la restitución fotográfica, lo que le ha valido la consideración de padre de la fotogrametría, sino también por establecer con sus trabajos la importancia de la fotografía como recurso documental.

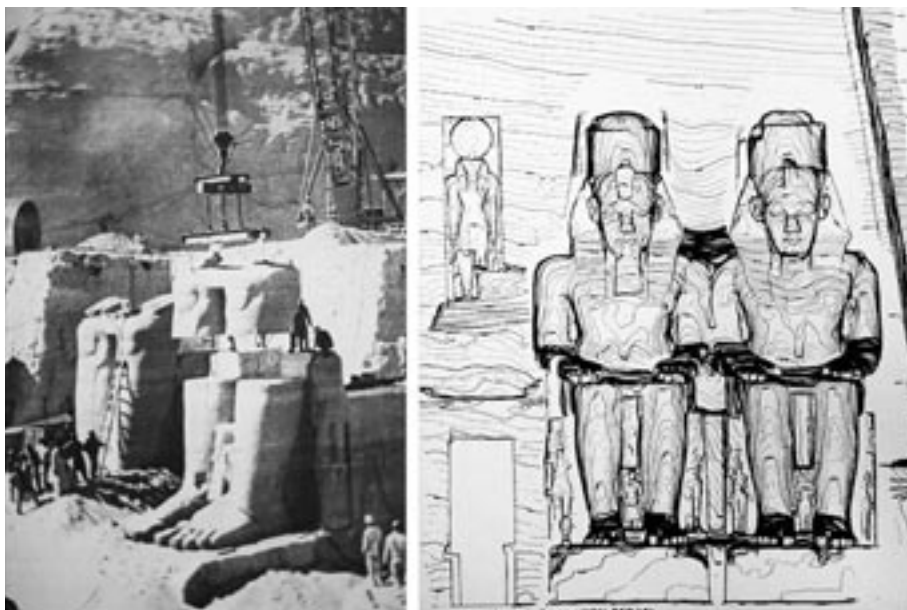
Este nuevo valor de la fotografía fue bien entendido por un arquitecto visionario, Albrecht Meydembahuer (1834-1921); quien no solo estableció el término *fotogrametría* para definir el recurso documental que permite la obtención de datos métricos a partir de la fotografía, si no que evidencia la importancia de la fotografía como registro documental. Fue él quien creó en 1845 el Instituto Prusiano de Fotogrametría, cuyo objetivo era el de documentar fotográficamente los edificios más relevantes por si fuera necesario obtener datos para su restauración.

Su trabajo resultó premonitorio, pues muchos edificios dañados durante la guerra pudieron ser restaurados gracias a los datos aportados por las fotografías métricas de gran formato (más de 11.000, de 1200 edificios de 44x44 cm de dimensión), recogidas hasta 1909, año en que deja el Instituto por jubilación.

Todos estos acontecimientos son el origen de la fotogrametría y a partir de este momento la evolución tecnológica y científica van a hacer que estas técnicas vayan evolucionando hasta desembocar en la generación de los modelos 3d resultantes, que rápidamente han mejorado su calidad.

Los avances en el estudio de la visión estereoscópica tendrán una rápida aplicación en el campo de la fotogrametría con la aparición de los restituidores analógicos, máquinas que incorporan un estereoscopio para reproducir (con dos imágenes tomadas del mismo objeto ligeramente separadas) la visión binocular. La orientación adecuada del par fotográfico obtenido, realizado con un solape del 80% de las imágenes, permite generar la visión de una imagen virtual tridimensional que puede ser recorrida mediante una marca flotante con la que recorrer los contornos del objeto representado, es decir: la restitución del objeto virtualmente recreado, capturando métricamente las aristas y líneas que definen sus formas. La limitación de la máquina es la salida gráfica, condicionada por el pantógrafo que limita el trazado da una representación plana. De manera que, en buena medida, se realizará una

<sup>3</sup> A este respecto se puede consultar: Docci, Mario y Maestri, Diego. *Manuale di rilevamento architettonico e urbano*, Roma 1994



Proceso de desmontaje de uno de los templos de Abu Simbel, junto a su representación cartográfica.

representación cartográfica, mediante curvas de nivel, para expresar la forma y volumen de los objetos representados<sup>4</sup>.

A este respecto resulta ejemplar el trabajo realizado con este tipo de restituidores (analógicos), en la misión de la UNESCO que llevó a cabo el traslado de los templos de Abu Simbel, en Egipto, para evitar que quedaran tapados por las aguas del Nilo tras la construcción de la presa de Asuan. Este colosal trabajo puede ser consultado en diferentes páginas de internet que recogen el proceso de desmontaje y disposición de los templos en la nueva ubicación.

## Experiencias en el laboratorio de fotogrametría de la UVA

### Restitución analítica

El desarrollo de los restituidores y de las técnicas informáticas dio pie a los restituidores analíticos, en los que la salida gráfica se contemplaba tridimensionalmente en la pantalla del ordenador. Ello permitía una restitución línea a línea, que proporcionaba un modelo

<sup>4</sup> A este respecto consultar: Gentil, José María. *Método y aplicación de representación acotada y del terreno*. Madrid, 1998

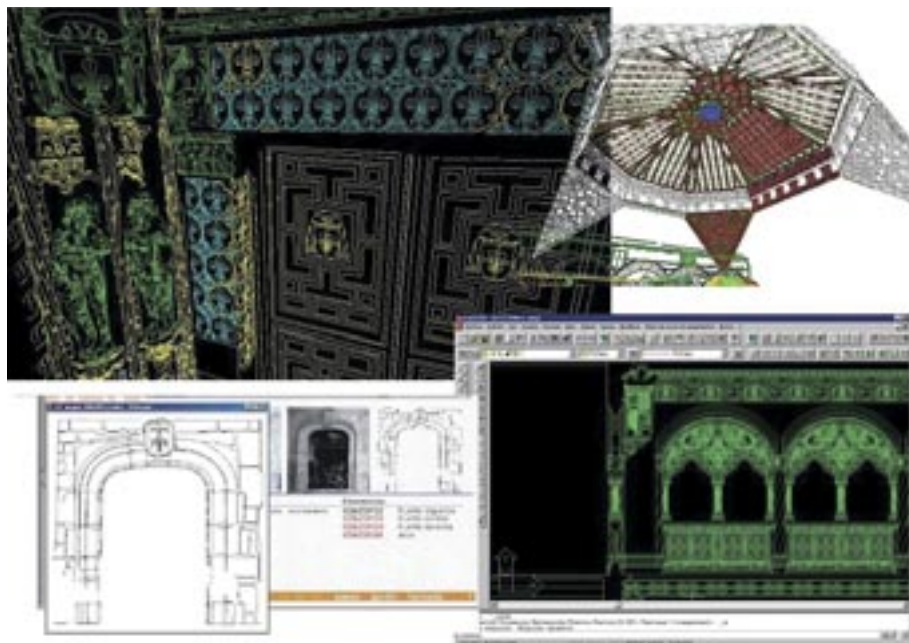


alámbrico, cuya visualización variaba dependiendo del punto de vista desde la que se realizaba el modelo, pudiendo llegar a generar una imagen de difícil comprensión, dada la superposición de líneas, lo que limitaba su utilidad como modelo tridimensional. Es en este momento cuando podemos empezar a hablar de la aparición de los modelos 3d alámbricos. Trabajos como los realizados por el Laboratorio de Fotogrametría con estos restituidores, son buena muestra de los resultados a que daba lugar la restitución analítica y la utilidad del modelo alámbrico.

A este respecto, resulta ilustrativo el trabajo de documentación realizado sobre el Museo de San Gregorio, para el Ministerio de Cultura, donde el uso de la fotogrametría estereoscópica analítica (procesada con ordenador) permitió generar modelos alámbricos tridimensionales desde los que elaborar documentaciones planimétricas que, junto a capturas fotográficas, permitieron la concreción de una herramienta de consulta WEB con la que conocer la forma y estado de conservación de los elementos arquitectónicos que integran el edificio. De igual manera, la restitución planimétrica de la fachada principal, constituyó la base de un sistema de registro de los deterioros existentes en sus diferentes estructuras y ornamentación pétreo, como punto de partida para establecer las intervenciones que, posteriormente, fueron registradas en el mismo soporte gráfico.

En la documentación del Palacio Real, para la elaboración del Plan Director, a la elaboración de alzados exteriores e interiores, las posibilidades de procesado de imágenes que

Modelos alámbricos y representaciones gráficas y planimétricas de elementos arquitectónicos del Museo Nacional de Escultura.





Base gráfica de registro de los deterioros y las intervenciones sobre la fachada del MNE.

permitían en ese momento los programas de ordenador, permitieron la elaboración del plano semiautomático del pavimento del patio, con la limitación de ser una imagen ráster que simulaba una representación vectorial, es decir compuesta de entidades cuantificables métricamente<sup>5</sup>.

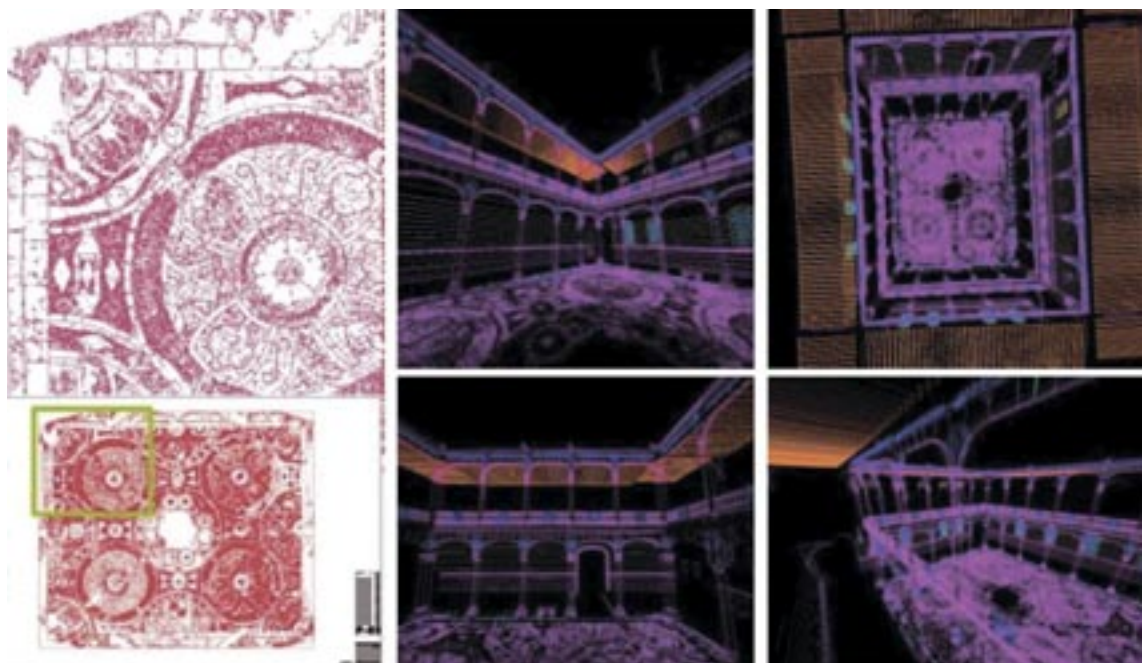
### Escáneres tridimensionales

La rápida evolución de la digitalización hizo posible trabajos como el realizado en el Museo de San Gregorio, proporcionando desde la restitución fotogramétrica analítica a la elaboración de documentos con precisión métrica de consulta del estado y características del edificio. Pero también una base para, en el caso de la fachada, recoger tanto sus deterioros y alteraciones como los tratamientos e intervenciones aplicados para su restauración.

Como se ha señalado, junto a la cámara fotográfica para capturar imágenes que sustituyan a la realidad, el desarrollo de máquinas para medir ha sido otra constante en los procesos de levantamiento arquitectónico. Recursos que van desde el método de la plancheta<sup>6</sup> o el

<sup>5</sup> Fernández, Juan José y San José, Jesús. *Fotogrametría aplicada a la arquitectura*, Valladolid, 1998

<sup>6</sup> Ver Op. Cit. Docci, Mario y Maestri, Diego. 1994



Modelo alámbrico (vectorial) del patio del Palacio Real incorporando la imagen (ráster) tratada del pavimento.

que recoge Cosimo Bartoli para capturar, de forma indirecta, medidas en altura con una adecuada precisión. Desarrollos técnicos que, en último término, han desembocado en los actuales escáneres 3D, cuya potencia en la captura de datos métricos desbanco, en un principio, a la fotografía como recurso en la documentación arquitectónica.

Un escáner láser tridimensional se basa en la tecnología lidar, del acrónimo del inglés LiDAR<sup>7</sup> (*Light Detection and Ranging* o *Laser Imaging Detection and Ranging* / *Detección y rango de luz* o *Detección y rango de imágenes láser*), es un dispositivo que permite determinar la distancia de un objeto o superficie hasta el emisor mediante un haz de impulsos láser<sup>8</sup>, y combinado con la cámara fotográfica que incorporan (en los primeros escáner era un elemento externo) también consiguen capturar la información de rango visible (color). Estos dispositivos han ido evolucionando tanto desde el punto de vista formal como funcional, ya que al principio eran aparatos de grandes dimensiones con un peso importante pero no excesivo, que además exigían para su funcionamiento la necesidad de muchos elementos auxiliares (baterías externas, cables, ordenadores, cámaras fotográficas, etc.). A día

<sup>7</sup> Término usado frecuentemente para referirse a escaneados láser aerotransportados pero que también se aplica a algunos sistemas terrestres.

<sup>8</sup> Láser (acrónimo de *Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation*), es un haz intenso de luz que produce imágenes con impulsos electrónicos.

de hoy son más pequeños, ligeros, rápidos y son capaces de capturar un mayor número de puntos por segundo.

Al mismo tiempo, están incorporando sistemas de múltiples cámaras en todo el perímetro de la carcasa del escáner que permiten capturar el color con imágenes HDR en menor tiempo; y además durante el desplazamiento entre estacionamientos estas cámaras realizan un traqueo continuo durante el proceso de la toma de datos que le permite hacer un pre-registro automático de los escaneos.

Son dispositivos que en su interior contienen amplia tecnología de medición, posicionamiento, sistemas inerciales, etc.

La distancia al objeto se determina midiendo el tiempo transcurrido entre la emisión del pulso y la recepción del mismo a través de la señal reflejada. Con la medición que realiza sobre el objeto o superficie es capaz de capturar la geometría y color con una precisión milimétrica. Para ello, realiza un barrido láser del edificio u objeto que estamos estudiando obteniendo una nube de puntos (*point cloud*) métrica de la geometría. Esta nube de puntos<sup>9</sup> está en bruto, es decir, la captura de datos no es selectiva, sino que es una recopilación de datos masiva en la que no discrimina ninguno de los puntos. Captura la información de todo lo que se encuentre en el entorno del dispositivo. Esta clasificación o selección de puntos es algo que tendrá que hacer el técnico posteriormente al evaluar los datos y realizar el registro o alineación entre los diferentes escaneos.

En definitiva, el escáner láser presenta un gran potencial permitiendo registrar todos los objetos o superficies que rodean al dispositivo en un radio limitado en cuestión de minutos y sin necesidad de contacto con los objetos medidos.

Los datos obtenidos del escáner son una colección de puntos orientados con referencia a un sistema centrado en el origen de coordenadas del escáner, información a la que eventualmente se añade también el color del objeto, o incluso algunos otros datos relacionados con sus aspectos físicos.

La documentación obtenida por el escáner proporciona la generación de modelos tridimensionales de nube de puntos a escala real del edificio objeto del levantamiento que, tras su posterior procesado, nos llevará a generar una documentación suficiente para la evaluación del edificio.

Los escáneres láser por su forma de posicionamiento a la hora de realizar los escaneos se pueden dividir en dos categorías: estáticos y dinámicos.

**Estáticos** es cuando el escáner se mantiene en una posición fija durante la toma de datos. Es el método más utilizado a la hora de realizar escaneos terrestres, sin embargo, no todos los escaneos láser terrestres son estáticos. La ventaja de este método es su alta precisión.

**Dinámicos**, es cuando el escáner se monta sobre una plataforma móvil. Como puede ser un vehículo, tren, barco, avión, plataformas aéreas no tripuladas o mochilas personales. A estos sistemas también se les conoce con el nombre de Mobile Mapping o mapeo móvil. Debido a que el dispositivo está en constante movimiento estos sistemas requieren de otros

<sup>9</sup> Conjunto de coordenadas XYZ en un sistema de coordenadas tridimensional. También puede incluir información adicional, como los valores de color y de reflectividad.

dispositivos de posicionamiento adicionales como son los Sistemas de Navegación Inercial (INS)<sup>10</sup> o Sistemas de Posicionamiento Global (GPS)<sup>11</sup>, lo que hace que el sistema completo sea más caro y complejo.

Las ventajas más importantes de la utilización de un escáner láser en proyectos de levantamiento y documentación son:

**Medidas.** Con el escaneo se evitan replanteos y dudas, ya que de una sola vez se mide todo y obtenemos un modelo 3d muy preciso y fiel a la realidad. Gracias a esto se convierte en una herramienta muy potente para detectar irregularidades en la geometría, deformaciones, etc. (Vacca et al., 2016)

**Seguridad.** Debido a su forma de funcionar y a que permite tomar datos a cierta distancia nos permite tomar mediciones completas y rápidas de espacios peligrosos o ubicaciones de difícil acceso sin poner en riesgo la vida del operador del escáner. (Marcos et al., 2016)

**No es intrusivo** (García Fernández et al., 2013). Para la toma de datos no es necesario realizar paradas de operarios ni de las obras, ni se interfiere en los tiempos de la obra. Además, como es un dispositivo que trabaja a distancia no es necesario meterse dentro de un espacio siempre que sea posible hacerlo a cierta distancia. Un ejemplo de esto podría ser una excavación arqueológica, en la cual podremos realizar mediciones desde el perímetro sin tener que entrar dentro de las catas arqueológicas.

**Proyecto en la oficina.** Al obtener un modelo completo del objeto/edificio con toda la geometría fiel a la realidad, podemos consultar el modelo y extraer cualquier información o medida en cualquier momento.

**Generación de modelado BIM o planimetrías más rápidas.** Al realizar escaneos se lleva toda la información de la realidad a un modelo 3d a partir del cual se puede modelar el estado actual del objeto (Campi et al., 2017; Pepe et al., 2021).

La utilidad del escáner como máquina de tomar medidas con precisión de manera integral, se manifestó en trabajos como el realizado en el Monasterio Jerónimo de Santa María de la Armedilla, en Cogeces del Monte. El trabajo, realizado con un escáner de posición, modelo Iiris 3D de Optech, llevó a la generación de una nube de puntos, como suma de coordenadas tridimensionales XYZ; cuya densidad la dotaba de valor de modelo virtual tridimensional con el que sustituir a la realidad como fuente de consultas métricas, y base de la generación de documentaciones gráficas, gracias a los recursos que proporcionaban los programas informáticos.

Una vez generada la “nube de puntos” los datos métricos y formales no se obtienen del edificio si no del modelo virtual, que se convierte en una maqueta a escala 1:1 del edificio, la cual ahora aporta la información necesaria para nuestras representaciones y estudios del edificio.

<sup>10</sup> Instrumento auxiliar para la navegación que utiliza un ordenador y sensores de movimiento (acelerómetros y giróscopos) para controlar continuamente la posición, la orientación y la velocidad de un objeto sin la necesidad de referencias externas.

<sup>11</sup> Es un sistema de posicionamiento por satélite norteamericano utilizado para posicionar aeronaves durante un levantamiento aéreo, también usado como técnica para efectuar levantamientos sobre el terreno. Rusia y Europa están trabajando en sistemas similares llamados GLONASS y GALILEO, respectivamente.



Modelo integral en nube de puntos, con información cromática.

La precisión de los datos obtenidos con el escáner permite el estudio de las alteraciones dimensionales producidas por cambios en el comportamiento estructural o por deterioros de elementos constructivos.

En la iglesia de Santiago Apóstol en la localidad burgalesa de Villamorón, la generación de un modelo virtual completo del templo, en “nube de puntos”, unido a las posibilidades de procesamiento informático, permitió la confección de familias de secciones, tanto longitudinales como transversales al eje de la nave mayor del templo. Con ellas se hizo posible apreciar las deformaciones sufridas en las estructuras de sus muros y pilares, y cuantificar métricamente la entidad de los agrietamientos, así como de los desplomes que presentaban las fábricas.

El análisis formal y métrico de estas discrepancias, respecto a la verticalidad de los elementos estudiados, permitió conocer el fundamento de las patologías (agrietamientos y deslizamientos) que el edificio presentaba, dirigiendo a los arquitectos en las soluciones adoptadas para consolidar el edificio y garantizar su permanencia en el tiempo.

Desde entonces, y en un lapsus temporal no muy largo, los escáneres no han hecho sino mejorar sus prestaciones. No solo la recogida de datos es más rápida, pues realizan capturas esféricas con su giro de 360º, si no que la densidad de las nubes capturadas es mucho mayor, a la vez haberse producido una mejora sustancial en la calidad de las imágenes de la cámara asociada al escáner, lo que permite “teñir”, con un color más natural las nubes de puntos. En el procesado de las nubes se establece la asignación de la información de su color a cada punto capturado, asignándole un pixel de la imagen fotográfico. El resultado producido es la generación de un modelo virtual muy robusto de total precisión métrica y de ajustado cromatismo a la realidad de las coloraciones y texturas del edificio.

La utilización del escáner láser como herramienta de digitalización para la creación de modelos tridimensionales tiene una serie de características muy ventajosas frente a otros métodos de documentación:

Son herramientas que no resultan invasivas, ya que son técnicas no destructivas.

La captura de datos se realiza a distancia, ya que se basa en sistemas ópticos que no necesitan estar en contacto directo con el objeto.





Iglesia de Santiago Apóstol, Villamorón (Burgos). Estudio de las deformaciones estructurales.

Los datos resultan precisos en la definición métrica, ya que los modelos resultantes son copias exactas geoméricamente del objeto original.

Tienen una gran resolución en la definición gráfica, ya que son modelos con un gran detalle.

El intercambio de los datos y resultados son fácilmente transmisibles entre diferentes agentes gracias a que son digitales.

Estos modelos digitales son réplicas exactas de los objetos originales, que contienen toda la información geométrica y de color que sea visible. Las partes internas de muros o que se encuentren ocultas no podrán ser documentadas, para ello sería necesario la utilización de otro tipo de equipos como georradars, rayos X, etc. para completar el proceso de documentación.

Estos modelos 3D van a permitir extraer nuevos tipos de documentación además de la documentación planimetría general como son plantas alzados y secciones.

**Mapas temáticos.** Como puede ser un mapa de daños sobre fachadas en el que se muestra en todas las patologías, grietas, deterioros y desperfectos.

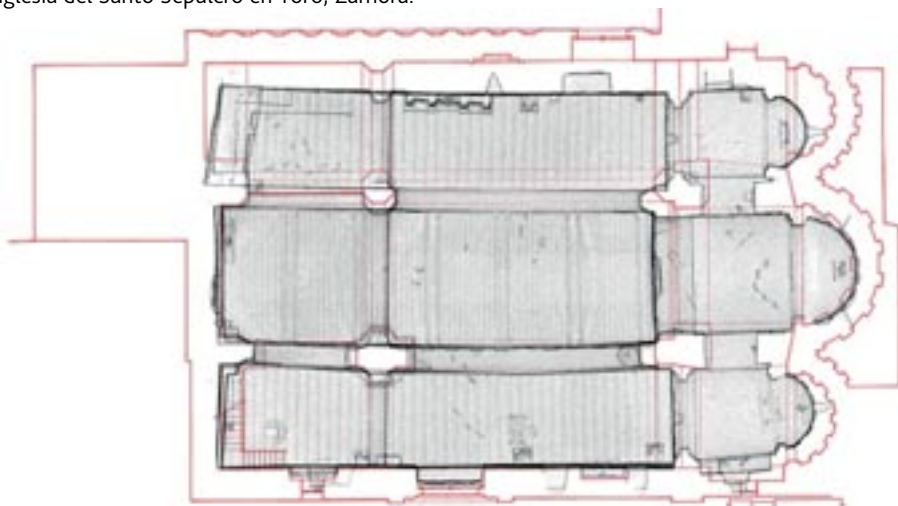
**Cuantificación métrica.** Al tratarse de réplicas exactas del edificio u objeto original documentado, podremos medir cualquier elemento en cualquier momento.

**Verificación del dato.** Estos modelos reflejan con gran precisión la geometría real del objeto, permitiendo verificar y comprobar la veracidad de documentación anterior a la toma de datos con estas herramientas. Un ejemplo de esto es la comprobación de la geometría de la planta de un edificio.

**Análisis constructivos.** La gran precisión geométrica y de color del modelo 3d permite estudiar los despieces de piedra o los diferentes elementos constructivos permitiendo analizar las diferentes fases constructivas del edificio.

**Análisis estructurales,** de todos los elementos que aparezcan en el modelo pudiendo estudiar sus dimensiones, deformaciones, etc.

Verificación del dato. Superposición del plano y del levantamiento con escáner láser 3D de la iglesia del Santo Sepulcro en Toro, Zamora.





## Fotogrametría digital

Otra de las herramientas de digitalización es la creación de modelos 3d a partir de colecciones de fotografías. Estos modelos sólidos van a mejorar el nivel de detalle respecto a los modelos de nubes de puntos obtenidos con el escáner láser.

Los avances informáticos han propiciado la vuelta a la fotogrametría, a la utilización de fotografías como generación de un modelo virtual. Si bien ahora no hablamos de pares estereoscópicos, sino de “mosaico” fotográfico, de un conjunto de un gran número de imágenes fotográficas que, tomadas en determinadas condiciones y posicionamiento, permiten la generación de un modelo tridimensional con gran resolución fotográfica.

Todos estos problemas se han ido solucionando mediante el uso de los procesos informáticos. El hecho de no tener que revelar las fotografías sobre un soporte físico elimina en cierto grado las deformaciones, de manera que solamente es necesaria la calibración de las deformaciones propias del objetivo de la cámara.

La inclusión de los procesos informatizados en la restitución por medio de filtros o reconocimiento de contornos, ha facilitado en gran medida el trabajo; de forma que el tiempo de computación ha sustituido al proceso analítico y, una vez logrado este objetivo, era cuestión de tiempo que ya no fuera necesario el uso de unas condiciones tan estrictas en la toma de datos.

A pesar de esto, para que este tipo de programas de reconstrucción 3d sean capaces de alinear entre sí todas las fotografías y generar unos datos sin errores es necesario cumplir una serie de condiciones en las fotografías:

Las posiciones de las fotografías tienen que ser diferentes. Si alguna coincide en la misma posición introducirá errores en el modelo y puntos de ruido.

Es recomendable que todas las colecciones de fotografías tienen que realizarse con la misma orientación, paisaje (horizontal) o retrato (vertical).

Utilizar la misma focal para toda una colección de fotografías.

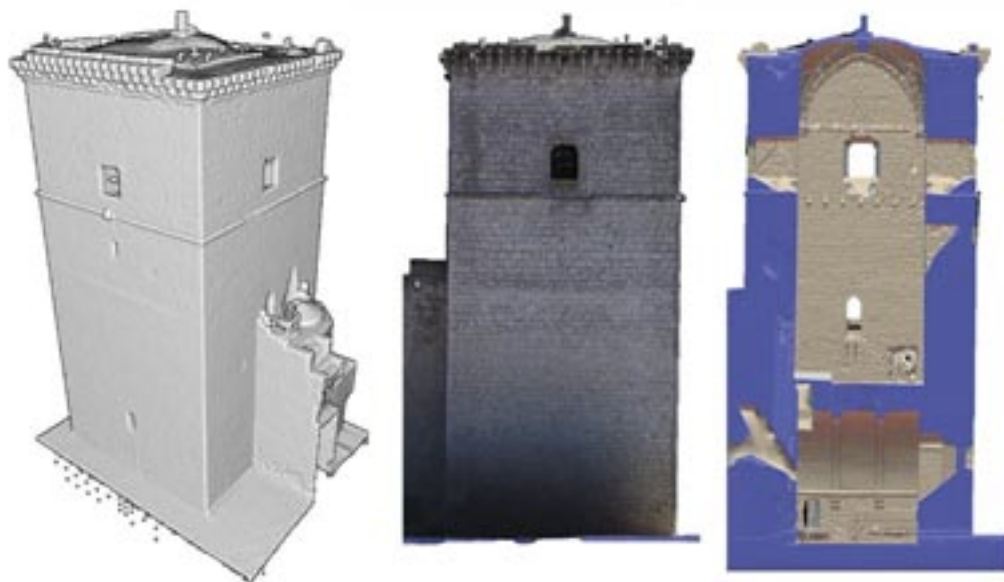
Todas las fotografías tienen que estar bien expuestas, sin áreas muy oscuras ni muy quemadas ya que en esas zonas el software no será capaz de reconocer puntos.

Las fotografías tienen que estar bien enfocadas. Una fotografía borrosa introduce errores en los cálculos.

El proceso de reconstrucción de estos programas es similar, lo que difiere entre ellos son los algoritmos de cálculo, lo que hace que unos sean más rápidos que otros en la generación de los modelos tridimensionales.

El primer paso una vez cargadas las imágenes en el programa es calcular los puntos de orientación entre las fotografías. Es muy similar al proceso que se realizaba en los restituidores analógicos, en el que se busca la orientación externa o posición de las cámaras. Además, en este paso se calculan los datos de calibración del objetivo de la cámara. El resultado es una nube de puntos dispersa o nube de orientación.

El segundo paso es el cálculo de la reconstrucción geométrica tridimensional del objeto. Este es un proceso muy largo, ya que el software utiliza algoritmos para calcular cada uno de los puntos que define nuestro objeto. Lo que hace es analizar e ir emparejando, por pares,



Vista del alzado ortofotográfico y sección del modelo de la torre del castillo de Portillo.

todas las fotografías y va calculando mediante mapas de profundidad todos los puntos. El resultado es una nube densa de puntos.

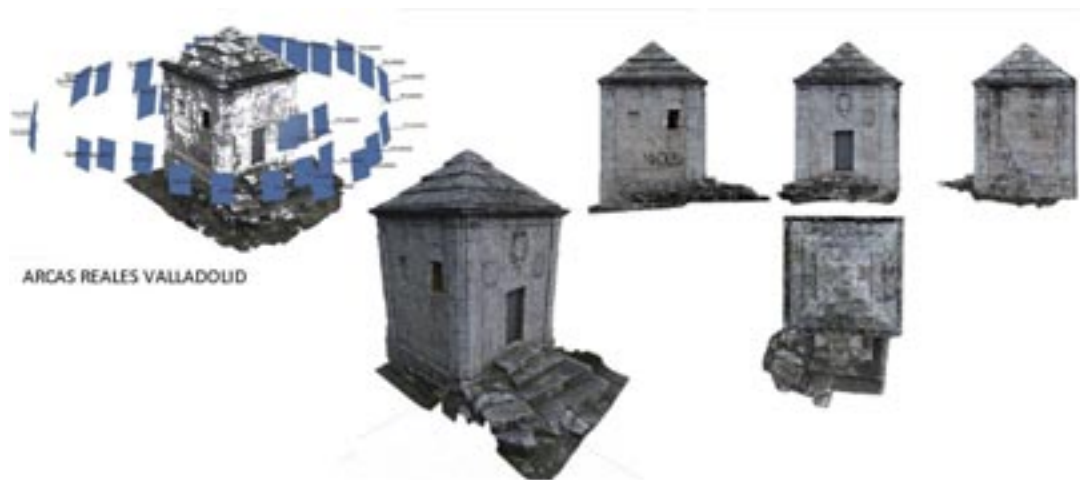
El siguiente paso sería la transformación de la nube de puntos densa en una malla de triángulos con un coloreado por vértice a partir de los píxeles de las fotografías utilizadas en la reconstrucción. A continuación, se realizaría el mapeado o texturizado de la malla a partir de las fotografías.

El resultado que se obtiene con el procesado de estas colecciones de fotografías convergentes es una malla tridimensional mapeada a partir de las fotografías. Estas mallas nos permiten obtener vistas completamente ortogonales del edificio objeto del levantamiento; facilitando al técnico una base de dibujo métrica y de calidad.

Estos procesos pueden completarse por medio de apoyos topográficos, geolocalización de los componentes del levantamiento, o la adición de procesos paralelos de levantamiento que completan el modelo, ya sea tridimensional o la documentación bidimensional a generar.

La utilidad de disponer de un modelo integral del edificio no solo permite la elaboración de planimetrías de manera semi-automática, proporcionadas por las orto proyecciones fotográficas de las fachadas del edificio, sino también el estudio de las deformaciones, alteraciones y geometría de la arquitectura que sustituye el modelo.

En la torre del homenaje del castillo de Portillo, en la provincia de Valladolid, las secciones del modelo virtual permitieron conocer con detalle, junto a otros datos geométrico-formales, los espesores y forma de la bóveda que cubre la torre, contribuyendo a facilitar el análisis que llevó a la definición de la cubierta recientemente montada sobre la torre.



Proceso de la generación de modelos mediante fotogrametría digital para una de las Arcas Reales.

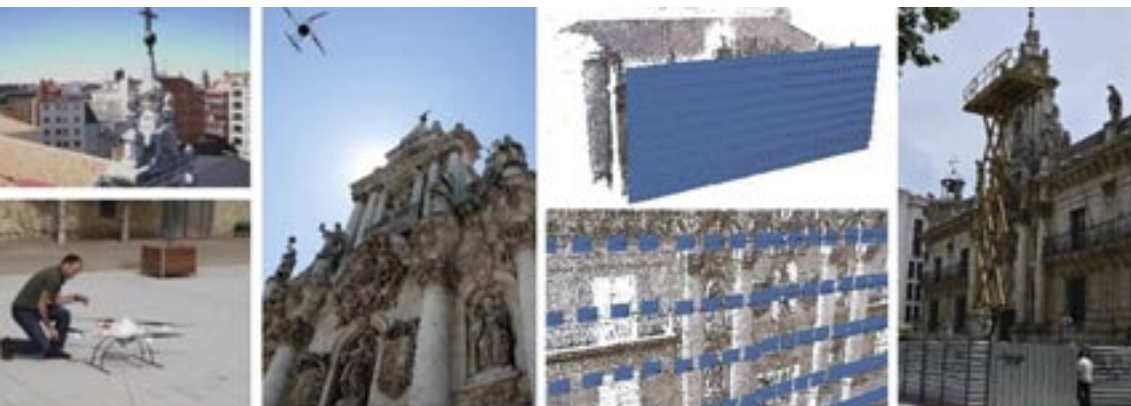
El gran desarrollo que se ha producido en la fotogrametría, en la nueva fotogrametría digital, ha dado lugar a la aparición de diferentes programas de elaboración de modelos a partir del registro de una colección de fotografías que recubran la totalidad del volumen del edificio, pero también de su interior.

En todas ellas el problema a resolver es, por una parte, la de garantizar el adecuado solape entre las fotografías realizadas. Por otro recoger la totalidad de las superficies que definen la arquitectura del edificio. Aquí, el problema que se plantea es el de conseguir fotografiar aquello que queda por encima de nuestra visión, lo que no es accesible a nuestra cámara.

### El recurso de los drones

En un principio estos modelos fotogramétricos solo se podían realizar a cota suelo o un poco elevado utilizando costosos medios auxiliares, es lo que se conoce como fotogrametría terrestre. Pero la aparición de nuevos artilugios como fueron los globos aerostáticos o cautivos permitió tomar fotografías desde nuevos puntos de vista más elevados facilitando conseguir documentar partes hasta ese momento bastante inaccesibles, consiguiendo así obtener modelos 3d con una cobertura de casi el 100% de los edificios documentados. Solo existía un inconveniente en este tipo de sistemas y es que eran incontrolables, ya que el viento era el que determinaba el movimiento y dirección del globo haciendo que el operador no pudiera realizar las fotografías desde posiciones concretas. Por este motivo la distribución de la captura de imágenes no seguía un patrón homogéneo.

Este problema está hoy resuelto, de manera fácil y económicamente asequible, con la utilización de cámaras fotográficas colocadas en drones, sistemas más estables y controlables, permitiendo realizar una distribución de captura de imágenes más precisa y homogénea. Las

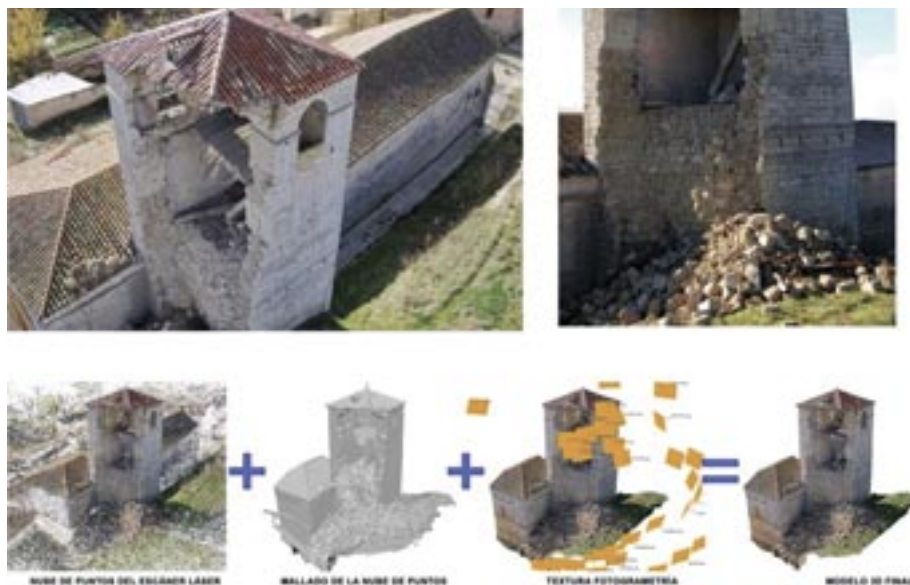


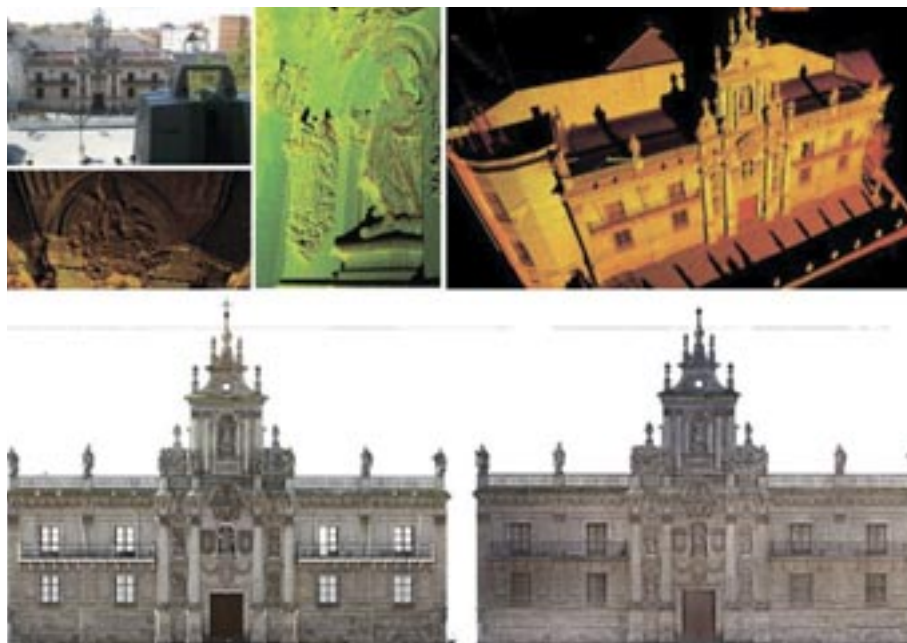
Captura de imágenes fotográficas mediante dron y elevación en altura, en la fachada de la Universidad de Valladolid.

visiones insólitas que la cámara del dron proporciona hace posible la disposición de colecciones fotográficas completas del edificio y, con ello, la elaboración de modelos integrales sólidos de alta precisión y definición.

La puesta en escala de este modelo se realiza introduciendo el valor de alguna de sus dimensiones o bien, si lo que se persigue es un modelo de gran precisión métrica y gran resolución gráfica, “fundiendo” mediante superposición ambos modelos: el modelo métrico obtenido con el escáner y el modelo fotográfico obtenido por fotogrametría.

Proceso de generación del modelo de trabajo con gran precisión métrica y definición gráfica en la torre de Vadespina, Palencia.





Proceso de escaneado de la fachada y comparación de los resultados obtenidos con ambos recursos.

Un buen ejemplo de la idoneidad de esta metodología de trabajo, que recurre a la combinación dos modelos (el del escáner 3D y del fotogramétrico) es el proceso y definición de documentación realizada sobre la Fachada de la Universidad de Valladolid, dentro del transcurso de la intervención propuesta para su restauración.

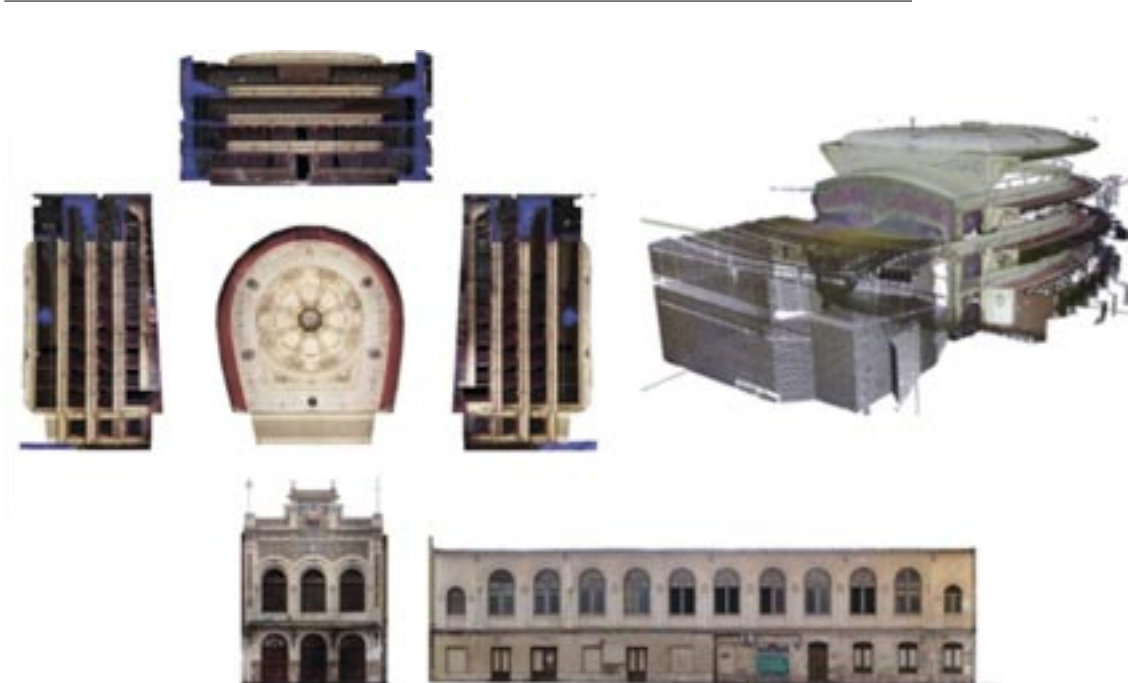
En el proceso de captura de datos las “sombras” producidas en el modelo en nube de puntos generado por el escáner 3D, es decir aquellas superficies que no pudieron ser recogidas por el escáner al quedar ocultas a sus rayos láser, pudieron ser completadas por el modelo generado por fotogrametría. Bien es cierto que la realización de una colección de fotos que garantizara un recubrimiento integral de las superficies, supuso una minuciosa preparación y un posterior laborioso proceso de captura del mosaico fotográfico. La comparación de los dos modelos elaborados (del modelo de nube de puntos del escáner 3D y del modelo fotográfico) permite evaluar la ventaja de la utilización conjunta de ambos.

Una dimensión no arquitectónica permite entender la utilidad de los recursos fotogramétricos como herramienta de redactar documentaciones preventivas. Es este el caso el escaneo 3D, con un escáner de corto alcance, de proximidad, y la fotogrametría de la escultura de Nuestro Padre Jesús Nazareno, propiedad de la cofradía Vallisoletana del mismo nombre.

La precisión métrica y cromática del modelo generado fue de tal magnitud que permitiría la reproducción de la imagen o de algunas de sus partes ante un eventual deterioro, pero también constituye una herramienta de control del estado de la escultura y de sus cambios o alteraciones en el tiempo.







Digitalización del interior y exterior del teatro Lope de Vega de Valladolid.

Como herramienta preventiva o de copia de seguridad, para tener un modelo exacto del objeto real y así poder generar una réplica en caso de catástrofe, o bien para sustituir al original para asegurar su conservación. Ejemplos de esto es la digitalización de la escultura de Nuestro Padre Jesús Nazareno, propiedad de la cofradía Vallisoletana del mismo nombre mencionada anteriormente en este texto.

Como herramienta de hipótesis. En estos casos se crea el modelo digital con la intención de poder elaborar sobre él una hipótesis de estados anteriores del objeto.

Hipótesis de la restauración virtual de las pinturas murales de la capilla funeraria de Sancho Sánchez en la ermita de San Andrés de Mahamud, Burgos.





Ejemplos de algunos de los edificios documentados en la provincia de Valladolid durante los últimos años.

Como herramienta de difusión. A día de hoy esta es una de las más importantes, ya que es la que facilita el dar a conocer a los ciudadanos estos bienes y ponerlos en valor. Hasta muy recientemente los modelos digitales solo se utilizaban para generar documentación técnica a la que accedían personas especializadas en el tema, pero gracias a los avances tecnológicos y el desarrollo de la visualización web, estos modelos pueden ser accesibles al público general desde cualquier dispositivo y en cualquier parte del mundo. Además, los nuevos sistemas de visualización de realidad virtual (VR) o realidad aumentada (AR) permite tener experiencias más inmersivas pudiendo navegar por estos modelos como si realmente nos encontráramos visitando el edificio en su ubicación real.

El objetivo del Laboratorio de Fotogrametría Arquitectónica de la Universidad de Valladolid es continuar utilizando e investigando en la evolución de todas estas herramientas y seguir avanzando con este proceso de digitalización del patrimonio de la comunidad y provincia para promover su puesta en valor y difusión.



## BIBLIOGRAFÍA

- CERVERA VERA, L. *Iglesia de Arcas (Cuenca)*. Exma. Diputación de Cuenca. Cuenca 1984.
- CAMPI, M., DI LUGGO, A., & SCANDURRA, S. (2017). 3d modeling for the knowledge of architectural heritage and virtual reconstruction of its historical memory. ISPRS – International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences, XLII-2/W3, 133–139. <https://doi.org/10.5194/isprs-archives-XLII-2-W3-133-2017>.
- DOCCI, MARIO Y MAESTRI, D. *Manuale di rilevamento architettonico e urbano*, Roma 1994.
- FERNÁNDEZ, J. J. y SAN JOSÉ, J. *Fotogrametría aplicada a la arquitectura*, Valladolid, 1998.
- GARCÍA CUETOS, M<sup>o</sup> del P. “Alejandro Ferrant y Manuel Gómez-Moreno: “Aplicación del método científico del CEH a la restauración monumental” en *LOGGLA. Arquitectura & restauración*, N<sup>o</sup> 21, 2008, p. 8-25.
- GARCIA FERNANDEZ, J., SOCCI, L., & FERNANDEZ, J., Methodology of efficient assessment of structural deformation from non-intrusive techniques for civil heritage conservation, 2013.
- GENTIL, J. M. *Método y aplicación de representación acotada y del terreno*. Madrid, 1998.
- PEPE, M., DOMENICA, C., ALFIO, V., RESTUCCIA, A., & PAPALINO, N. (2021). Scan to BIM for the digital management and representation in 3D GIS environment of cultural heritage site. *Journal of Cultural Heritage*. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2021.05.006>.
- VACCA, G., MISTRETTA, F., STOCHINO, F., & DESSI, A. Terrestrial laser scanner for monitoring the deformations and the damages of buildings. ISPRS - International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences, XLI-B5, 453–460. <https://doi.org/10.5194/isprsarchives-XLI-B5-453-2016>





# VALLADOLID ARTÍSTICO

## El desaparecido convento de la Madre de Dios, de Valladolid

M.<sup>a</sup> ANTONIA FERNÁNDEZ DEL HOYO | Académica

## Juan José Martín González (1923-2009). En el centenario de su nacimiento

JOSÉ CARLOS BRASAS EGIDO | Académico

## «Donum civitati». La colección del Museo Nacional de reproducciones artísticas del Museo Nacional de Escultura

ALBERTO CAMPANO | Museo Nacional de Escultura



REAL ACADEMIA DE  
BELLAS ARTES DE LA  
PURÍSIMA CONCEPCIÓN



## El desaparecido convento de la Madre de Dios, de Valladolid

**M.<sup>a</sup> ANTONIA FERNÁNDEZ DEL HOYO** | Académica

Es sabido que vivimos malos tiempos para una parte trascendente de nuestro patrimonio histórico artístico, el correspondiente a los conventos y monasterios de religiosas. Sobrevivientes, en su mayoría, a la desamortización decimonónica, algunos fueron desapareciendo a lo largo del siglo pasado en un proceso originado por diversas causas que se ha acelerado en estos últimos tiempos merced, fundamentalmente, al envejecimiento de las comunidades y la escasez de vocaciones, aunque no puede desdeñarse la incuria que el paso del tiempo ha traído a sus edificios por la carencia de recursos para su mantenimiento. Delante de nosotros han sido abandonados, por referirme solo a la ciudad, los conventos de Santa Catalina –su edificio histórico sobrevive, planteándonos a todos el reto de su digno mantenimiento– y Corpus Christi y el monasterio de San Quirce, demolido en su mayor parte. Con los edificios se dispersa, además, su patrimonio mueble, obras de arte, libros y archivos.

La historia de tanta pérdida está apenas iniciada. Ahora quiero empezar por recordar al menos conocido quizá de todos ellos, pese a que se le han dedicado diversos estudios. Además de los historiadores clásicos de Valladolid, fue José Martí y Monsó, como en tantas ocasiones, el primero en publicar datos sobre la institución, tomados del libro becerro, que en su época se encontraba aún en Valladolid (ahora en el Archivo Histórico Nacional). Recientemente, la historiadora Margarita Torremocha ha publicado diversos artículos sobre este convento, partiendo también de la escritura fundacional y con interesantes aportaciones

documentales y bibliográficas. Mi pretensión es ampliar su conocimiento, a través de nuevos documentos, en su mayoría conservados en la sección de Protocolos de nuestro Archivo Histórico Provincial, aunque, dado su carácter parcial, y la ausencia casi total de documentación gráfica, falta mucho para poder conocer su historia y, sobre todo, para reconstruir con fidelidad su fisonomía.

De los 23 conventos femeninos que llegaron a existir en Valladolid, el primero en desaparecer fue el de la Madre de Dios, uno de los siete que la orden de Santo Domingo tuvo en la ciudad: Santa Catalina, Corpus Christi (3ª regla), San Felipe de la Penitencia, Ntra. Sra. de la Laura, Sta. M.ª Magdalena o Aprobación (vulgo Arrepentidas), Madre de Dios y Ntra. Sra. de Portacoeli, el único que sobrevive.

Nada más claro y revelador que las palabras de Agapito y Revilla, en su impagable nomenclátor histórico (*Las calles de Valladolid*, p. 255): “El convento, como tantas casas religiosas, no pudo sostenerse con sus recursos propios, y por estar ruinoso el edificio se trasladaron las monjas el 29 de octubre de 1806 al convento de Porta Coeli, derribándose luego, no quedando de él ni los cimientos”. Efectivamente, con excepción de alguna pintura conservada en Portacoeli, auténtico “refugio” del arte mueble de sus conventos hermanos, nada queda de la Madre de Dios, excepto el nombre dado a la calle en que estuvo situado.

Salvo algunos inconexos documentos relativos a obras realizadas en el monasterio y el plano de Bentura Seco, nada tenemos para reconstruir el aspecto de su edificio. Otras pocas escrituras hablan algo de la vida conventual. En definitiva, nos movemos en el reino de la imaginación y la nostalgia.

## Origen y desarrollo del convento

### Fundación

Por fortuna se conoce la escritura de la “Fundación de este convento de la Madre de Dios de Valladolid. Año 1550”, copiada en el Libro Becerro del convento<sup>1</sup>. Dice el libro: “Los señores D. Pedro González de León y D.ª María Hernández Coronel, vecinos de Valladolid, habiendo fundado un mayorazgo para sus hijos y demás sucesores, hallándose con algunos bienes que Dios Nro. Sr. les dio, y queriéndolos emplear en servicio de su majestad, movidos de la afición y devoción que tenían a la orden de Nro Padre Sto. Domingo, determinaron fundar un convento de religiosas de la misma orden con la advocación de la Madre de Dios en unas casas que tenían detrás de la iglesia de San Pedro de Valladolid”. Para ello solicitaron licencia al provincial de la Orden dominica, que se concedió en cabildo celebrado por esta en Segovia en 1550, bajo la presidencia del provincial Bartolomé de

<sup>1</sup> Archivo Histórico Nacional, Clero, Libro 17.222. Conocido seguramente por Floranes, fue luego utilizado por J. Martí y Monsó y modernamente por Margarita Torremocha.

Carranza y Miranda, tras oír el informe favorable del prior de San Pablo, fray Juan de Balcazar, del rector de San Gregorio, fray Antonio de St. Domingo, y de fray Juan Manuel, presentado en teología. El 1 de mayo de ese mismo año se habían hecho capitulaciones entre las partes y la escritura fundacional se firma el 5 de octubre ante el escribano de Valladolid Íñigo Coello. Por supuesto, los fundadores se proclaman patronos del convento y después a sus sucesores en el mayorazgo.

Es evidente, sin embargo, como se deduce de diversas cláusulas de la escritura fundacional, que cuando esta se firma, el convento ya existía aunque careciera de reconocimiento oficial. El propio Becerro lo dice claramente: “Luego que el Padre Provincial tomó la posesión de la iglesia y convento hizo una plática y dio el hábito conforme a nuestras sagradas constituciones a doña María de León hija mayor de loa dichos fundadores y a otras que quisieron ser por su devoción religiosas en este convento...”. Existiría ya una casa –en una ocasión se la denomina “la casa vieja”– en la que algunas señoras vivirían en comunidad y una iglesia, todo precario y provisional, a la espera de un edificio adecuado cuyo templo y dormitorio estaban ya entonces cimentados. En aquella época no era infrecuente la existencia de grupos de mujeres que llevaban una vida en comunidad de profunda dedicación religiosa, muchas veces en su propia casa, que serán el embrión, en muchos casos, de un cenobio propiamente dicho, oficializado luego por la Orden correspondiente. En este proceso interviene decisivamente, casi siempre, la figura de un bienhechor o patrono<sup>2</sup>. Este es el caso del convento de la Madre de Dios: los patronos se obligan a poner los privilegios y rentas con que le dotan “en cabeza del dicho monasterio” para que los cobren y sean suyos “dende el día que el dicho monasterio de la Madre de Dios sea recibido en la obediencia de la dicha Orden en adelante”.

Los historiadores de Valladolid tratan de la fundación del convento con diversa fortuna. Es Antolínez<sup>3</sup>, que debió de ver la documentación conventual, quien ya se refiere a la fundación, proporcionando datos interesantes, que, no obstante serán recogidos y ampliados en el manuscrito de Floranes titulado “Apuntes para la Historia de Valladolid”, fuente importante para la historia del convento<sup>4</sup>. Afirma Antolínez, con acierto, que las capitulaciones fundacionales se hicieron el 5 de octubre y que el 7 la Orden tomó posesión del convento. Para poner en marcha la comunidad, aunque se dio el hábito a la hija mayor de los fundadores y “a otras que con ella estaban”, el provincial “proveyó cuatro religiosas cuales convenían para dar principio a aquel tan famoso convento”. Del monasterio de las Dueñas de Salamanca vino sórora Francisca Enríquez, que fue la priora primera, y permaneció en el oficio doce años –dice Floranes que “trajo por compañera a sorora Magdalena de Lerma”– y del convento de Santa Catalina de Valladolid “salieron tres religiosas santas”. Según Antolínez “fueron estas religiosas Doña Ana de Vargas, Doña María Sarmiento y Doña Catalina de la Cruz. “Háanse criado en él religiosas señaladísimas –sigue diciendo Floranes–

<sup>2</sup> ATIENZA LÓPEZ, 2007, p. 157.

<sup>3</sup> Escribe su *Historia de Valladolid* en el primer tercio del siglo XVII, aunque no se publicó hasta fines del XIX.

<sup>4</sup> “Apuntes para la Historia de Valladolid”, T. III, Cap<sup>o</sup>. XLIX, “De la fundación del convento de la Me de Dios de la Ciudad de Valladolid”, BN, Ms.11.283, fol. 228 y ss. Aunque adscrito a Rafael Floranes, algunas de las noticias, singularmente las contenidas en el capítulo L parecen corresponder a otro anónimo “apuntador”, muy anterior. No obstante, me referiré a él como obra de Floranes, que sería el recopilador.

, con que floreció en virtud, de manera que a los pocos años adquirió opinión justa de uno de los más observantes de la orden. Y añade “ha crecido en hacienda” gracias a un beneficio otorgado por el papa Julio III, que rentaba 600 ducados, “como también por las diligencias de las preladas y las dotes de las monjas”.

Canesi, que sigue casi literalmente a Antolínez, no aporta datos nuevos de interés, excepto la mención a una de las religiosas más destacadas de la comunidad: “entre las muchas que ha tenido, fue muy conocida y venerada la virtud sólida de la madre Sor Micaela del Santísimo Sacramento, que asimismo la apellidaron de Aguirre, señora de prendas superiores que fundó en este convento una capellanía de 100 ducados de renta cada año y descansó en el Señor a 3 de diciembre de 1678”.

Ya en nuestros días ha sido Margarita Torremocha quien ha aportado datos sobre los fundadores<sup>5</sup>. Pedro González de León fue hombre de negocios, arrendador de la minas de Almadén y de las salinas de Atienza, y figura vinculado a grandes financieros como los Fúcares. Sin poderse precisar el nivel de su fortuna, debió ser considerable, teniendo en cuenta que adquirió los señoríos de Padilla y Villar.

Al parecer sus negocios no debieron ser siempre prósperos pues sus herederos hubieron de hacer frente a pleitos y deudas. Por ejemplo, en agosto de 1562, su hija doña Mencía daba poder para ser representada en un pleito que ella y su hermana Ana litigaban con ciertos acreedores a los bienes de su padre, en razón de un censo. Entre estos acreedores figura Gaspar de Nuncibay, “como cesionario de Alonso Berruguete, difunto”. En todo caso su generosidad se hace patente en la construcción y dotación del convento –ya antes el matrimonio había hecho una iglesia en las salinas de Espartinas (Sevilla), cuyo beneficio también gozaban– y en las mandas que en su testamento hace a sus familiares y a los más desfavorecidos.

Su esposa y cofundadora doña María murió a poco de firmarse la escritura fundacional, en fecha imprecisa antes del 17 de diciembre; don Pedro falleció el 3 de noviembre de 1558, en la casa real del Abrojo, en Laguna de Duero (Valladolid). Tuvieron tres hijas, cuya fecha de muerte, creo se desconoce. La mayor, María, fue monja y priora –como se ha dicho– en el propio convento. La segunda, doña Mencía de León, casada con don Álvaro de Luna, sería la heredera del mayorazgo que sus padres habían fundado en diciembre de 1541, lo que podría indicar que su hermana mayor estaba ya entonces dedicada a una vida religiosa; vivía aún en enero de 1573. La tercera, Ana, a la que su padre había legado 20.000 ducados “para su dote”, vivió sin embargo durante un tiempo en el cenobio vallisoletano, aunque sin profesar, pero posteriormente se trasladó a Madrid, donde, desoyendo los deseos de sus padres, derivó el patronazgo al convento de Sto. Tomás de Aquino, de frailes dominicos.

## El convento y la Inquisición

Muy cerca del convento de la Madre de Dios, en las casas de los González de León, residió desde 1559 hasta 1809 en que el edificio fue destruido por un incendio, el Tribunal de la

<sup>5</sup> TORREMOCHA HERNÁNDEZ, 2019, pp.7-34



Inquisición. Paradójicamente, según refiere Antolínez, el propio Bartolomé de Carranza, que presidía el capítulo en que se facultó la existencia del convento, sería encerrado ese mismo año por el Santo Oficio en las casas de los fundadores. Por cierto, se equivoca gravemente Canesi cuando, en el largo y estremecedor artículo que dedica al “Santo Tribunal de la Inquisición”, atribuye a los propios Reyes Católicos la compra de las casas, “inmediatas a la iglesia de San Pedro y muy cerca de las de la Real Chancillería”, calificando al edificio de suntuoso. Así parece serlo en el plano de Bentura Seco. En realidad, aunque la Inquisición estaba instalada en la casa en 1559, fallecidos ya los dueños, no la adquirió hasta 1572 a doña Mencía de León, heredera del mayorazgo. A las investigaciones del P. Luis Fernández Martín<sup>6</sup> se deben los datos que precisan esta venta. En el momento de efectuarla doña Mencía era vecina de Valladolid y la operación fue realizada en Madrid, en su nombre, por su esposo. Hay que añadir que sobre el juro de 1.000 ducados que recibió por la casa, obtuvo licencia para tomar un censo de hasta 5.000 ducados con el fin de saldar cuantiosas deudas heredadas de su padre, entre ellas la contraída con el milanés Camillo Brevía, que había sido fiador de don Pedro de León, y “para pagar asimismo otras cosas... en defensa de los bienes de mi mayorazgo”. Así que la vinculación entre el convento y la Inquisición no es solo de vecindad, sino que viene de los propios fundadores.

Al menos en dos ocasiones se constata esta relación, gracias al diarista Ventura Pérez: el 25 de noviembre de 1736 “hubo autillo en la Madre de Dios, y sacaron en él a un hombre por blasfemo: llevaba una coraza y en ella una cara pintada con una mordaza en la boca, y él asimismo la llevaba en la suya también y un rótulo pintado en la coraza que decía por blasfemo: le dieron al otro día doscientos azotes. Era zapatero de oficio, con dos oficiales, que fueron los que le delataron, movidos de la honra de Dios y castigo de semejante maldito hombre tan blasfemo”. Cinco años más tarde, se repite la noticia: “hubo autillo en la Madre de Dios el día de San Matías: penitenciaron tres hombres y una mujer, y a uno de los hombres, al otro día, le dieron doscientos azotes por perjuro y negativo; estos eran de la cuadrilla del auto general antecedente, todos judíos, judaizantes y de oficio zapateros”. La actividad del siniestro tribunal se mantenía, como también atestigua Canesi “en este convento celebra, algunas veces, el Santo Tribunal de la Inquisición autos de fe, con grande edificación del pueblo”.

## Vida conventual

Son varias las cláusulas que la escritura fundacional dedica a la organización de la comunidad. Aunque en alguna se contempla que las dotes de las religiosas que profesasen durante la etapa de construcción del convento contribuyesen a sufragarla, otra dice que para “que las monjas vivan sin necesidad y tengan muy bien de comer porque mejor y más vivamente puedan servir a Nro. Señor”, lo que sería difícil “si el dicho monasterio cargase de religiosas”, se ordenaba que “durante la vida de los dichos fundadores no se reciba ni pueda recibir ninguna monja más que las que agora tienen si no fuere de voluntad de los dichos, pero que

<sup>6</sup> FERNÁNDEZ MARTÍN, L., “La Casa de la Inquisición de Valladolid”, 1998, p. 151.

después de sus días se haga en esto lo que pareciere que es más útil y provechoso al dicho monasterio”.

En la siguiente disposición queda clara una de las razones de la propia fundación: “... porque doña María de León, hija mayor de los dichos...está en el dicho monasterio, y ellos vista la devoción que desde su niñez ha tenido de ser religiosa en la orden de Santo Domingo teniendo atención a su devoción, y buen celo e por servicio de Nro. Sr. fundan y dotan el dicho monasterio, se asienta que pasado el primer priorato pueda ser electa e reelecta por priora del dicho monasterio de la Madre de Dios una y muchas veces haciéndose las tales elección y reelección por la orden y según se suelen hacer en los otros monasterios de dicha Orden”.

Parece contradecir esta disposición –quizá esté confundido– lo que dice el Becerro “luego que dicho Padre Provincial tomó la posesión de la iglesia y convento, hizo una plática y dio el hábito conforme a nuestras sagradas constituciones a doña María de León hija mayor de los dichos fundadores y a otras que quisieron ser por su devoción religiosas en este convento quienes en virtud de lo capitulado en escritura de fundación eligieron por priora a la sobredicha María de León quien fue reelegida una y muchas veces hasta que murió con gran opinión de virtud y está enterrada en el coro de este su convento”.

Lo cierto, parece ser, es que María de León accedió al priorato tras los doce años de la primera, doña Francisca Enríquez. En los “Apuntes para la Historia de Valladolid”<sup>7</sup>, Floranes, o el otro desconocido anotador, elogia su santidad de vida y su humildad: “con ser enferma iba cada día a maitines, fue muy penitente y ejemplar de mucha importancia en los principios de aquella fundación... era de verdad madre de todas las religiosas. Fue muchos años priora y celosísima de la observancia de las constituciones y encerramientos. Duró muchos años en esta vida y en ella murió”, aunque no da la fecha. El único documento que conozco en que doña María de León figura como priora está fechado en agosto de 1566.

Por otra parte, los fundadores y sucesores en el mayorazgo se reservan el privilegio de meter en el monasterio “sin dote alguna seis monjas de sus linajes” y a falta de estas, “sean hijas de sus amigos y criados y muerta una, en su lugar puedan meter otra, por manera que siempre haya y estén en el dicho monasterio seis monjas metidas sin dote por los fundadores o sucesores”. Siempre contando con la aprobación de la priora y del provincial de la Orden. Añaden una precisión curiosa: “que las seis monjas así nombradas se llamen perpetuamente fulana de la Concepción y la otra fulana de la Visitación y la otra fulana de la Presentación y a otra fulana de la Purificación y la otra fulana de la Asunción e que en ningún tiempo ni por ninguna causa se puedan mudar los dichos nombres porque las dichas seis monjas sean conocidas”. Al fallecimiento de alguna de ellas, su sucesora debería llevar “el mismo sobrenombre sin que en esto pueda haber ni haya otra disposición ni mudanza ni contradicción alguna”. A este respecto quiero destacar que en la mayoría de las escrituras que conozco, con algunas excepciones, de 1573 y 1584, las monjas que integran la comunidad figuran no con los sobrenombres religiosos sino con su propio nombre y apellidos. Es posible que el carácter oficial de los documentos lo justifique.

Sobre el devenir de la comunidad de la Madre de Dios dice el Becerro que “ha habido muchas religiosas que han ilustrado a la orden con sus heroicas virtudes como consta de las historias

<sup>7</sup> Biblioteca Nacional. Manuscritos, 11.283, cap. XIX, fol. 228vº y 229.

de la orden, y de muchas vidas escritas por sus confesores las que se hallan en el archivo del convento de Sn. Pablo de esta ciudad, las que no se han dado a luz ni a la imprenta por desidia de la orden...”. En los “Apuntes para la Historia de Valladolid” se habla de algunas religiosas de la primera época que destacaron por sus virtudes e, incluso, que fueron favorecidas por hechos sobrenaturales.

Del aspecto social ha escrito la profesora Torremocha, desde el punto de vista demográfico, buscando conocer cuántas y quiénes fueron las monjas que la integraron, concretamente en el siglo XVII. Por mi parte, en la documentación manejada –teniendo en cuenta que muchas escrituras están firmadas solo por la priora o por la religiosa que contrata individualmente una obra– el número de religiosas oscila entre las 11 que figuran en febrero de 1573 y las 33 de 1614. Claro que esas cifras no reflejan exactamente la composición numérica de la comunidad pues las escrituras se firman también en nombre de las ausentes.

Acerca del origen social de las religiosas, siempre a tener en cuenta en los conventos femeninos, creo que en el caso de la Madre de Dios, a juzgar por los apellidos de las monjas, la mayoría debió pertenecer a una clase social elevada. En todo caso, seguramente por la cercanía del edificio con la Chancillería, muchas proceden de familias de funcionarios de ella. En menor número, hay mujeres de más discreta extracción social. La comunidad, como es habitual, se dividía en dos categorías: mojas de coro y velo negro y monjas “de fuera de coro”, las legas, menos numerosas. Sobre la observancia y rigor de la clausura no tengo muchos datos; cuando a una religiosa enferma le preguntaron sus hermanas por qué no se retiraba a su celda a descansar repuso que “por huir las visitas obligándose a hablar en ellas”.

Fundamentales para el mantenimiento de un convento son las dotes que las novicias le aportan y que contribuyen decisivamente a la economía de su comunidad. Son bastantes las escrituras referidas a la entrada de religiosas en este convento que puedo aportar. La mayoría sigue una pauta similar en lo esencial, que expresa la filiación de la joven, la categoría que va a tener dentro de la comunidad y la dote que sus padres, parientes o tutores dan por ella. Habitualmente la suma total de esta se compone de diversas entregas: la dote propiamente dicha, las llamadas propinas, otra cantidad para los alimentos del año de noviciado, la cera para las ceremonias y un vestuario y ajuar que debía llevar la nueva religiosa “conforme al memorial de la señora priora”. Supongo que en él se detallaría lo que podríamos llamar –con un término un tanto pasado de moda– el “equipo” de la religiosa. Desconozco si el ajuar era igual para todas las monjas, dentro de su categoría, o si variaría de acuerdo con la dote. A cambio, la nueva religiosa y la comunidad renunciaban, en la inmensa la mayoría de los casos, a sus derechos a la herencia familiar.

Entre los distintos documentos, hay una escritura de particular interés. Es la carta de pago, que el 13 de febrero de 1573, la comunidad, entonces presidida por soror María de Jesús e integrada por las once religiosas que firman “en su nombre y de las demás ausentes...juntas en nuestro capítulo e ayuntamiento tras la red e locutorio”, da a la señora María Vázquez, viuda de Alonso de la Puente receptor que fue de la Real Chancillería, quien se había concertado “de meter en él por monja profesa a Ana de la Puente, su hija”. En la escritura de concierto la madre se había obligado a dar “una dote de 600 ducados e más 13.000 maravedís del año del noviciado e ciertos vestidos e ajuares”. En conformidad de ella “se recibió a la dicha Ana por monja” y ahora María Vázquez cumplía su parte del concierto, entregando,

además de “10 ducados para la colación y media arroba de cera blanca, “el ajuar que quedó de dar para su hija”, tasado convenientemente. Aquí reside el interés del documento porque es la única vez en que he podido ver detalladas las piezas que integraban vestimenta y ajuar.

Para el vestuario dio: “26 varas y media de paño blanco de que se hizo dos hábitos, dos basquiñas con sus cuerpos y un manteo y un cobertor; 4 varas y media de veintidoseno (paño cuya urdimbre consta de veintidós centenares de hilos) negro para un manto; 13 varas y media de estameña (tejido basto de estambre, generalmente de color negro o pardo, usado sobre todo para hábitos religiosos) de Segovia para dos escapularios, dos jubones y unas manguillas e unos cuerpos... de hechura de todo esto llevó el sastre 27 reales; una sesma de grana para una faja; 21 varas de buratillo (burato= tejido de lana o seda que servía para alivio de lutos en verano y parta manteos) para tres túnicas; 16 varas y media de lienzo casero para tres camisas; media vara de holanda (lienzo muy fino de que se hacen camisas, sábanas y otras cosas) para los cuellos de estas camisas; 12 varas de bretaña (lienzo fino fabricado en Bretaña) para un velo e cuatro tocas e cuatro pañuelos; más unas calzas coloradas (extraño, ¿verdad?); unas botillas; unos chapines; más un estuche y una cinta de cuero; 4 abantales (será delantales), dos de estopa y dos de anjeo (especie de lienzo basto).

El ajuar se componía de tres libros de rezos: “un diurnal, unas horas, un salterio”, ropa de cama y casa y mobiliario: “un cajón; una cama de cordeles; un jergón; tres colchones; 20 varas de estameña de Segovia para dos sábanas; 2 frazadas; 4 varas de ruán (tela de algodón fabricada en Ruán) para almohadas y cofias; un paño de manos de holanda con una guarnición de randas de palillos (encaje de bolillos); otro paño de manos de lienzo casero con la misma guarnición; una alfombra; 2 almohadas de estrado de figuras; una silla; 2 candeleros; 3 sábanas de lienzo casero; una tabla de manteles y 4 servilletas de gusanillo (labor menuda que se hace en los tejidos de lienzo y otras telas) y un arca encorada “. Los objetos de más precio fueron: una colcha de verduguillo (galón u otro listón estrecho) y una cama de paramentos de cinco paramentos con ella, lo que es de ruán y holanda con tiros de red”.

Mobiliario y ajuar se tasaron en un total de 45.575 maravedís y la monjas se dieron “por contentas y entregadas por cuanto real y verdaderamente las habemos recibido y tenemos en nuestro poder”, como también de 100 ducados que se les daban en adelanto de la dote. Por su parte, “como convento e a voz de convento”, se obligan a que “no haciendo profesión en él la dicha Ana de la Puente por muerte o por otra causa alguna”, devolverán a la madre todo lo recibido.

Es de suponer que el mobiliario que la monja aporta se destinaría a su celda. Es muchos conventos, las celdas tenía carácter privado, algunas son casi un apartamento. Es posible que la distinta condición social de sus ocupantes determinase la categoría de las celdas y su grado de austeridad. En los “Apuntes para la Historia de Valladolid”, al tratar de la vida ejemplar de sor Catalina de la Cruz, una de las fundadoras venidas de Santa Catalina, se dice que “en la celda no tenía cosas que a cien leguas pareciese curiosidad”.

El 30 de marzo de 1573, la comunidad dio carta de pago por el cumplimiento de otra dote. En esta ocasión era “soror Ana de Valencia” la que había entrado “por monja profesa de coro”, por lo que su padre, el señor Bartolomé (luego dicen Bernardino) de Valencia, había

prometido “700 ducados en dineros e más 8.500 maravedís para los alimentos del primer año del noviciado y su ajuar y más 6.000 mrs en cada una año para la dicha monja su hija para sus necesidades por los días de ella”, pagados en cierta forma. En julio de 1584 entró en el convento doña María de Esquivel, pero su dote fue pagada de los bienes que había dejado otra religiosa difunta, doña María de Sámano.

Ya en el siglo XVII, el 14 de junio de 1612, la comunidad, integrada entonces por al menos 20 monjas –la mayoría de apellidos de renombre– y siendo priora doña Violante de Mosquera, se concierta con “el señor licenciado Gonzalo de Vera Mexía de Quemada, abogado de esta de esta Rl Ch<sup>a</sup>, por sí y en nombre de doña María Ximénez de Espinaredo su mujer en razón de recibir por monja de coro con velo negro...a doña Catalina de Ávila y Guerra, su hija legítima”. En primer lugar, el convento se obliga “a recibirla en su hermandad y compañía... a la cual darán el hábito y en su tiempo el velo y solemne profesión”. Por su parte, los padres se obligan a dar por razón de la dote y entrada 500 ducados tres días antes de que profese, más 100 ducados de propinas, 50 el día que tomara el hábito y los otros 50 al día de su profesión. Demás de lo cual darán dos arrobas de cera blanca labrada, una para el día del hábito y la otra para la profesión, y “los vestuarios y ajuares que se suelen y acostumbran a dar a las demás religiosas que reciben en el dicho monasterio conforme al memorial de la señora priora”. Recibido todo ello “el convento se ha de contentar por razón de las legítimas paterna y materna que la puedan pertenecer... y las han de renunciar y asimismo renuncian las herencias transversales que al monasterio y a doña Catalina podrían pertenecer en cualquier tiempo”.

El 19 de septiembre de ese mismo año –pródigo en vocaciones religiosas– se produce otra entrada. Esta vez las religiosas se conciertan con la señora doña Constanza de Neira, viuda del licenciado Hernán López de Arroyo, abogado que fue de la Real Ch<sup>a</sup> de esta ciudad y vecino de la villa de Media de Rioseco, para recibir “por monja de coro y velo negro a doña María Enríquez de Morales, hija legítima de don Juan de Morales y doña Ana Enríquez. Doña Constanza se obliga a dar 1.000 ducados, 800 por la dote propiamente dicha, y los 200 restantes por las propinas los cuales pagará”, en los días de la toma de hábito y profesión, “en dineros de contado monedas de plata doble o en censos bien fundados a contento del dicho monasterio”. Daría también “50 ducados en cada un año por los alimentos de la dicha doña María todo el tiempo que estuviere por profesar pagados medio año adelantado y puesto en el dicho monasterio a su costa”, y los ajuares y vestimentas consabidos. Menos frecuente es que doña Constanza prometió “dar cada un año a la dicha doña María Enríquez de Morales desde el día de su profesión en adelante 20 ducados de renta cada un año para sus necesidades” durante toda su vida.

Por fin, el 23 diciembre 1612, es doña Beatriz de Osorio, “hija del señor Pero Gómez de Osorio secretario que fue de la Cámara de la Rl Ch<sup>a</sup> y de doña Isabel Osorio su mujer”, quien toma el hábito. La dote es muy generosa pues asciende a 900 ducados, más 250 ducados de propinas, otros 50 de alimentos para el año de noviciado y más los ajuares. La novedad respecto a estos, es que se distingue entre “los que se acostumbra a dar a la enfermería antes de la profesión”. De las dos arrobas de cera que se prometen, una era una era “blanca y la otra amarilla”, la mita para la toma de hábito y otra mitad para el día de la profesión. Firman la escritura 21 religiosas.

Veinte años posterior es una escritura que presenta originales condiciones. Fue el 17 octubre 1632, cuando las religiosas, “juntas en su capítulo”, siendo priora doña Antonia de Herrera, se concertan con Felipe de Ribera, alarife, para “recibir en su hermandad y compañía por monja de fuera de coro del dicho monasterio a María de Ribera”, su sobrina, “dentro de ocho días primeros siguientes y a su tiempo le darán la profesión y la guardarán las honras y preeminencias que a las demás monjas de fuera de coro y algo más por dar mayor dote que otras”. La explicación a esta última coetilla, está muy clara.

Ribera, un maestro de obras muy activo en esa época, se obligó de dar en dote “300 ducados en dinero de contado corriente, dos o tres días antes de la profesión y media arroba de cera blanca para el hábito y otra media para la profesión y lo demás que el dicho Felipe de Ribera de su voluntad quisiere dar de ajuar o regalo para el convento o lo que quisiere sin ser obligación más que los 300 ducados y una arroba de cera de hábito y profesión”. Pero – aquí viene lo insólito– “asimismo dará al dicho convento la mitad de los bienes que dejare al tiempo de su muerte los cuales se han de echar en renta para que la goce la dicha su sobrina por los días de su vida y después de ella ha de quedar para el dicho convento en propiedad y usufructo”. En contrapartida, el convento se obligaba a “decir por su ánima y de sus difuntos 9 misas rezadas en las nueve fiestas de Ntra. Sra. y otra misa rezada el día de los Difuntos de cada un año para siempre las unas y las otras desde la muerte de la dicha María de Ribera... lo cual el convento debía cumplir “con puntualidad llaneza y cristiandad sin que haya ninguna falta en ello”. La generosidad de Ribera fue más allá: “si la dicha María de Ribera no profesara... por muerte o por otra cualquier causa, que el dicho monasterio no ha de ser obligado a volver ninguna cosa de lo que hubiere dado el dicho Felipe de Ribera y lo que fuere lo ha de poder dar la dicha señora priora a quien quisiere dentro del dicho monasterio o fuera de él en limosna o como quisiere a su elección y voluntad, que así lo quiere y consiente el dicho Felipe de Ribera... Asimismo el dicho ha de pagar a la dicha señora priora lo que dijere haber dado a la dicha María de Ribera para ajuares y para otra cualquier cosa, en lo cual ha de ser creída por sí”, sin necesidad de otra averiguación.

En el colofón de la escritura, firmada por un testigo en nombre de Ribera, porque “dijo que no sabía firmar”, hay un detalle entrañable y que alude a la rigidez de la clausura: “para la firma del convento se metió este registro por el torno de él y salieron firmados con los nombres y firmas siguientes”; siguen las de 19 monjas. Es esta la primera escritura de religiosa lega que he encontrado, si bien a la postre resultaría casi la más beneficiosa económicamente para el convento.

También se refiere a una monja de la misma condición, el concierto hecho el 8 de marzo de 1702, por la madre Ana María de Sahagún y Enríquez, priora de la comunidad, integrada entonces por 21 monjas, con Jacinto de Molina y su esposa María García de Robles Canseco, vecinos de Medina de Rioseco, para “recibir en este dicho convento por religiosa lega de fuera de coro” a Alfonsa de Molina, su hija. La joven tenía “17 años poco más o menos”. Los padres se obligan a pagar 200 ducados por razón de la dote principal, cuatro días antes de la profesión, que se produciría tras un año de noviciado. Además daban media arroba de cera blanca para la entrada y seis libras para la profesión y tres hábitos en esta forma, el uno para la entrada, el otro para la dicha profesión y el otro para el año después de la dicha profesión y los ajuares para dicha religiosas en la forma que se acostumbra en dicho convento.

Una profesión extremadamente “modesta” se produce en los últimos años el convento. El 10 de abril de 1787, el *Diario Pinciano* de Beristain da cuenta de la entrada en él de “Doña Micaela Caramanzana y Fresno, huérfana de padre y madre”. Sin duda por esta circunstancia, añade: “ha entrado fiada en la divina Providencia, y en la caridad de sus próximos, que como sabia y discreta no necesita más que esta insinuación”. ¿Qué quiere decir el diarista, quien parece conocer a la joven? Quizá esa insinuación sea, sin eufemismos, una obligación velada. No sabemos cuántos años tenía la que suponemos joven, pero seguramente le hicieron ver que, en su orfandad, era mejor quitarse de los peligros del mundo.

Es preciso decir que la mayoría de estas escrituras contravienen la voluntad de los fundadores, quienes dispusieron que “por evitar la desorden que suele haber en las colaciones y comidas que se dan cuando entra alguna monja o recibe el velo” que “cuando hubiese de entrar alguna monja... no se pueda dar ni dé comida colación alguna ni otra cosa más de la dote”, y “en lugar de la colación se ha de dar diez ducados para la enfermería”. Eso sí, “encarga mucho a la priora que en los días del hábito y la profesión mejore la mesa a las monjas”.

Otra fuente de ingresos y de enriquecimiento del convento fueron las donaciones que personas particulares –al margen de las propias religiosas– le hicieron, bien mediante la fundación de capellanías, la adquisición de una sepultura, o la entrega de alguna obra de arte.

Ya hemos visto el caso más radical, la entrega de la mitad de sus bienes que Felipe de Ribera ofrece al convento. Unos meses después, abril de 1633, la ratifica en su testamento, que dicta estando enfermo. En él dispone enterrarse en su iglesia “en la parte que pareciere a la señora priora que entonces fuere...y se pague de mis bienes lo que fuere justo”. Deja también “a disposición y voluntad” de la priora la forma de su entierro y la nombra única testamentaria y ejecutora de su voluntad, señalando que “si al tiempo de su muerte faltare algo de cumplir”, lo haga su sucesora. Además le da poder “para que entren en mis bienes y los venda y remate en almoneda o fuera de ella”. Finalmente dice: “dejo y nombro por mi universal heredero al dicho monasterio de la Madre de Dios para que los haya y herede con la bendición de Dios y la mía... con la carga de las misas y sufragios que quisiere y ordenare” la priora. Entre sus bienes, figuran cuatro pinturas en lienzo: una del *Bautismo de Nuestro Señor*, otra de *San Juan*, otra de *Nuestra Señora* y otra de *San Juan con un corde-ro*. Todavía unos días después, estando ya “muy al fin de sus días y de poca esperanza de su vida”, pudo redactar un codicilo en que entregaba al convento, como parte de sus bienes, dos mulas, un carro y algunos aperos, que estaban en casa de su hijastro, que el convento había pedido, y que se tasaron en 200 ducados.

Aunque no tengo ningún documento que lo respalde, la estrecha relación entre Ribera y el convento hace pensar que debió trabajar para él en asuntos de su oficio. Consta, además, que hizo obras en los conventos dominicos de San Felipe de la Penitencia y Portacoeli.

Personaje de gran relevancia que favoreció al convento con una manda testamentaria fue don Pedro Sarmiento de Mendoza, conde de Ribadabia, adelantado mayor del reino de Galicia y caballero de la orden de Calatrava, quien en su testamento dictado en julio de 1655, dispone “se dé al convento de la Madre de Dios religiosas de la orden de Santo Domingo de esta ciudad una imagen de Ntra. Sra. con el niño en los brazos de vara y media de largo (124<sup>7</sup>5 cm) que es la que está entre los retratos que tengo en una pieza de mi casa”.

## Arquitectura

### Los edificios monásticos según la escritura fundacional

Para la edificación del convento los fundadores “dan por sitio del dicho monasterio las casas que están detrás de Sn. Pedro que alindan por las tres partes con las calles reales y por la otra con el Prado de la Magdalena”. Se trataba de “una huerta con su casa y dos norias, y un pedazo de majuelo” que habían adquirido a Diego de Carriezo, vecino de Valladolid”. En años posteriores habrá diversos pleitos entre el convento y el Ayuntamiento. Uno, en 1620, “sobre la propiedad del prado y sitio que está a las espaldas del convento que linda con el Prado que llaman de la Magdalena y con el camino real de Renedo”, se saldó con sentencia a favor del cenobio, que tomó posesión de él en diciembre de ese año. Un apeo y deslinde del prado que está detrás del convento se hace en fecha que no se precisa y otro en 8-VII-1767.

La escritura fundacional es la fuente principal para conocer cómo se plantea el edificio del cenobio, tanto la iglesia como de las restantes dependencias conventuales, pero su información es incompleta. Es claro que cuando esta se otorga, las primeras religiosas se instalarían –o lo estaban ya– en un edificio provisional, pero también se evidencia que el monasterio estaba comenzado a construir, al menos en parte. Los fundadores se comprometen a “acabar de hacer la iglesia y coro por la traza y orden que está comenzada”, manifestando que ya “están hechos todos los cimientos”. Añaden que “la capilla mayor ha de tener un crucero y la dicha capilla y el cuerpo de la iglesia ha de ser de bóveda (se entiende de crucería) y el coro de artesones el cual dicho coro ha de tener 75 pies (21m) de largo e 35 (9,80 m) de ancho e todo ello se ha de acabar como está comenzado”.

Además “han de hacer una sacristía junto al altar mayor adonde se han de revestir los clérigos y sacerdotes”, cuya llave custodiaría el sacristán, “en la cual estén los ornamentos cotidianos, y otras cosas manuales para el servicio de la dicha iglesia, porque los ornamentos y platería del dicho monasterio ha de estar guardada dentro de él en otra sacristía que se ha de hacer mayor que la susodicha en la cual se han de poner sus cajones e arcas, y todo lo demás que convengan en que se pongan y estén guardadas las cruces e cálices e plata e ornamentos ricos del dicho monasterio, e de la una sacristía a la otra ha de haber un torno por el cual se pidan e den los ornamentos y otras cosas que para el servicio de la iglesia sean necesarias”.

Respecto a las demás dependencias, necesarias y habituales para la vida diaria de cualquier convento, se da prioridad al alojamiento de las religiosas, pues el dormitorio, que debía tener unas dimensiones de “200 pies (56 ms) de largo y 33 (9, 20) de ancho”, estaba también cimentado. Organizado en dos pisos debía tener “76 celdas entre altas y bajas las unas con ventanas sobre la huerta del monasterio, y las otras sobre el claustro de él, el cual dicho dormitorio y celdas de él han de quedar acabado todo en toda perfección con su maderamiento plano”.

Elemento fundamental en la organización monasterial es el claustro; en la Madre de Dios se proyectaban dos. El principal sería “de 80 pies (22,40 ms) en cuadra con arcos de ladrillo e pilares de piedra y el maderamiento llano de cinta e saetino”. Es decir, de planta cuadrada y cubierto por artesonado de madera plano con tablas dispuestas perpendicularmente.



En torno a él se dispondrían otras dependencias esenciales: el capítulo, o sala capitular, se haría “junto a la sacristía mayor, el cual y las dos sacristías han de estar abrazadas con el cuerpo de la iglesia”. “Enfrente de esto se ha de hacer el refectorio tan grande que tome toda la anchura del claustro”, cubierto de la misma forma que este. A continuación se habla de “hacer dos casas de labor la una de invierno y otra de verano, y la de invierno ha de tener su chimenea de alcoba”. Pese a hablar de casas debe entenderse que se trata de dos habitaciones o salas en las que religiosas realizarían labores de costura, bordado o similares, y que servirían también como lugar de reunión de la comunidad. En el manuscrito de Floranes, al exaltar los arrebatos místicos que experimentaba la madre Isabel de Jesús, en el siglo Isabel de Bobadilla, hija de los condes de Puñoenrostro, se dice que los experimentaba “no solo en el coro sino en la casa de labor, estando con las religiosas”.

Por fin, en este mismo entorno “se ha de hacer una enfermería con sus alcobas, y al cabo de ella una chimenea de alcoba”. Todo esto –se dice– “ha de ser de ancho y largo en proporción del ancho y largo que tiene el dormitorio cada cosa en su razón todo labrado de madera de Soria llana con su cinta y saetino como está dicho”.

Al margen de estas dependencias principales, se proyecta “hacer otro claustro pequeño de servicio en que ha de haber cocina y despensa y paneras y bodega y casa de horno, y lavandería y corral de aves, y con su casa y todas oficinas para servicio del dicho monasterio todo esto de madera de Cuéllar”.

La escritura habla también de que queda “otro gran pedazo del dicho suelo en que podrán hacer otra mayor huerta que la que agora está dado e cercada al dicho monasterio e aprovecharse de ello el dicho monasterio como quisiere, y por bien tuviere”. Precisamente –como publica Torremocha– el aprovechamiento de la huerta ocasionó un pleito entre este y la Colegiata de Valladolid, fallado en contra del convento, que hubo de pagar el diezmo de su producto al cabildo colegial, con excepción de lo que se reservasen para su propio consumo. Es sabido, por otra parte, que la implantación de nuevos conventos era visto siempre con recelo por la Iglesia Mayor.

Desconozco si tal servidumbre se mantuvo en el tiempo, pero consta que en el año 1751, cuando se están recogiendo las respuestas para elaborar el famoso Catastro del Marqués de Ensenada, en “la declaración de utilidad que tiene los arrendatarios de huertas dentro de clausura”, figura Andrés Santos, “que tiene la del convento de la Madre de Dios”, por la que obtiene 66 reales. Es una cantidad modesta, si se compara con otros monasterios femeninos como Corpus Christi o San Quirce, pero superior a la que se obtenía de la huerta de Portacoeli. Hay que tener en cuenta que, lógicamente, el rendimiento sería proporcional al tamaño de la huerta.

Particular atención se presta a la seguridad de todo el conjunto, pues se había “de hacer una cerca larga para cerramiento e recogimiento del dicho monasterio la cual han de empezar desde la sacristía que se ha de hacer para servicio de la dicha iglesia la cual dicha cerca ha de ser tan larga que tome los dos claustro que como dicho es se han de hacer, y han de llevar su cimiento de cal y canto, y sus tapias con sus clavos y acera de cal y ha de ser de siete u ocho tapias de alto (cada tapia equivale a 49 o 50 pies cuadrados), y encima sus almenas, y los corrales que quedan fuera del dicho monasterio se han de cerrar con sus paredes altas de

muy buena tapiería con sus cimientos de cal y canto tan altas las paredes como las que agora tiene la huerta que está dada la dicho monasterio”. Naturalmente, la importancia de la tapia se explica por el deseo de preservar la clausura del cenobio, algo que no siempre se contemplaba estrictamente en algunos monasterios de Valladolid.

Para reforzar este propósito, la escritura dice también que dado que los fundadores “tiene en sus casas principales una huerta grande”, es posible que ellos o sus sucesores quisiesen “dar suelos en la dicha huerta donde se edificasen casas de morada e otros edificios” y que quienes lo hiciesen “alzasen tanto las casas y edificios que labrasen que descubriesen el dicho monasterio o la huerta o parte de ello”. Como “esto no conviene a la honestidad e clausura del dicho monasterio”, se ordena que esos posibles edificios “no puedan hacer vistas ni ventanas que sojuzguen el dicho monasterio ni parte alguna de él” y que esto conste en cualquier contrato que se hiciera con los futuros compradores. En caso de contravenirlo, los edificios construidos pasarían a ser del convento.

Dispuesto así el conjunto formado por “dichos edificios e iglesia e monasterio y oficinas y servicio de los dichos”, los fundadores “se obligan de los dar hechos, y acabados en toda perfección de aquí a fin del año de 1557”, especificando que si “durante este tiempo Dios Nro. Sor. fuere servido de llevar para sí” a cualquiera de ellos, el que siguiera vivo debería cumplir la misma obligación. Aún más, “si lo que Dios no permitiere ambos a dos fallecieren antes de que se acabe, que su sucesor en su casa y mayorazgo sea obligado a acabar lo susodicho en la manera que dicha es que”. Incluso se dice que hasta dar seguridad bastante de que “así lo pagará y cumplirá no pueda tomar ni aprehender los bienes del dicho mayorazgo”. Veremos cómo los plazos no se cumplieron.

Al margen del conjunto conventual propiamente dicho, los fundadores dicen que “por su devoción han hecho e fundado e quieren poblar e dotar junto al edificio del dicho monasterio un hospital que se ha de llamar el hospital de la Madre de Dios “y ordenan “que en la obra que agora está hecha en el dicho hospital ni en la que se hiciere de aquí adelante no se pueda hacer ni haga ventana ni saetera ni otro edificio que perjudique a la clausura de la casa del dicho monasterio e si en algún tiempo se hiciere que la priora del dicho monasterio pueda mandar cerrar las ventanas de cualquier edificio que se hiciere en el dicho hospital porque con esta condición los dichos señores fundadores hacen e dotan el dicho hospital e esto se pondrá así en la erección del dicho hospital”.

Igualmente desean “hacer una casa de Doncellas en la casa donde agora están las monjas del dicho monasterio”, con beneplácito de la Orden, declarando que ellos o sus sucesores tomen “la dicha casa... después de acabado el edificio del dicho monasterio, y pasadas las dichas monjas a él”, con tal “que el edificio e lo demás que en ellas se hiciere sea sin perjuicio de la clausura e honestidad e recogimiento del monasterio”.

Aunque la renta señalada para mantenimiento del convento era cuantiosa, 300.000 maravedís, establecida sobre diversos juros, rentas y censos, conscientes los fundadores de que “en los dichos edificios han de gastar muchas quantías”, estipulan que si no se gastase toda, “lo que sobrare en cada un año todo el tiempo que durare la obra” podría revertir a ellos o sus sucesores “para ayuda a los dichos edificios”, así como una tercera parte de la dote de aquellas religiosas que profesasen “durante la dicha obra”.

## El cumplimiento de lo proyectado

Hasta aquí lo que se proyecta, pero ¿cuánto de esto llega a realizarse? Si recurrimos a los testimonios de los historiadores locales, el conjunto monasterial fue notable. Antolínez –al que copian los posteriores– dice que “La iglesia y el convento es fábrica de gran importancia”, y en los “Apuntes para la Historia de Valladolid” se dice: “Edificóse la iglesia y convento con la grandeza que agora tiene que es de las mayores que tiene monasterio de monjas en Castilla”. Ignorando cuánto hay de hipérbole en esta afirmación, es verdad que en la comparación con otros conventos femeninos de la ciudad, el de la Madre de Dios sale bien parado.

En el citado manuscrito se dice que con la dote de la hija mayor de los fundadores, doña María, que profesó el mismo día de las capitulaciones, “se labró el convento”, pero el propio Libro Becerro puntualiza: “Falleció D. Pedro González de León (1558) sin dejar acabada la fábrica de este convento ni sus hijas sucesoras en el dicho mayorazgo cumplieron en acabar y perfeccionar la obra y demás oficinas de este convento según lo capituló su fundador”.

En el borrador de su testamento<sup>8</sup>, sin fecha, don Pedro había dicho que si falleciere en Valladolid “antes de que se acabe la iglesia nueva...mi cuerpo sea depositado en la sepultura donde se depositó y está enterrado el cuerpo de doña María Coronel... que es en la iglesia que agora sirve entretanto se hace y acaba la iglesia que ha de tener el dicho monasterio de la Madre de Dios”. Si se hubiese acabado “mando que mi cuerpo sea sepultado en la capilla mayor de ella en la parte y lugar de ella que a mis testamentarios pareciere”. Este último deseo no se explica, teniendo en cuenta que estaban encargados, o terminados, sus sepulcros. Ratifica luego la dotación hecha en la escritura fundacional, confiando “que antes de mi muerte lo haré y acabaré en toda perfección pero... si falleciere antes de estar acabado quiero y es mi voluntad que de lo mejor parado de mis bienes se acabe todo” como estaba “y mejor si fuere posible”.

Se refiere también al hospital en los siguientes términos: “por cuanto doña María mi mujer tuvo siempre gran devoción por servicio de Dios Nro. Sr. de hacer y fundar y dotar un hospital donde morasen y albergasen pobres, el cual ella y yo labramos y edificamos junto al monasterio de la Madre de Dios” y para ayudar a su dotación “Su Santidad nos hizo merced de anexas al dicho hospital dos tercias partes del beneficio de Espartinas”, ordena que las bulas que lo justifican “se mantengan en poder del heredero del patronazgo “porque quiero que sea asimismo patrón y administrador del dicho hospital y los pobres que en él se acogiese fuesen bien curados y servidos de las cosas necesarias”. Para ello añade otras rentas.

Algunas incógnitas se plantean respecto al hospital, aunque no la de su propia existencia. Sabemos que en 1553, su edificio, o una parte de él, servía de taller a Inocencio Berruguete para esculpir el sepulcro de los fundadores. En septiembre de 1562, doña Mencía de León, “por lo que a mí toca y atañe y como patrona que soy del Hospital de la Madre de Dios que los dichos mis padres hicieron e fundaron”, daba poder para cobrar rentas y “lo que al dicho hospital se debe y debiere”. Y aunque meses después, como veremos, renunciase al patronazgo y al hospital mismo, en otro poder otorgado el 20 de enero de 1573, se titula “patrona

<sup>8</sup> PARES, Portal de Archivos Españoles. Archivo General de Simancas, CCA, DIV, 37, 33. Citado por Margarita TORREMOCHA.

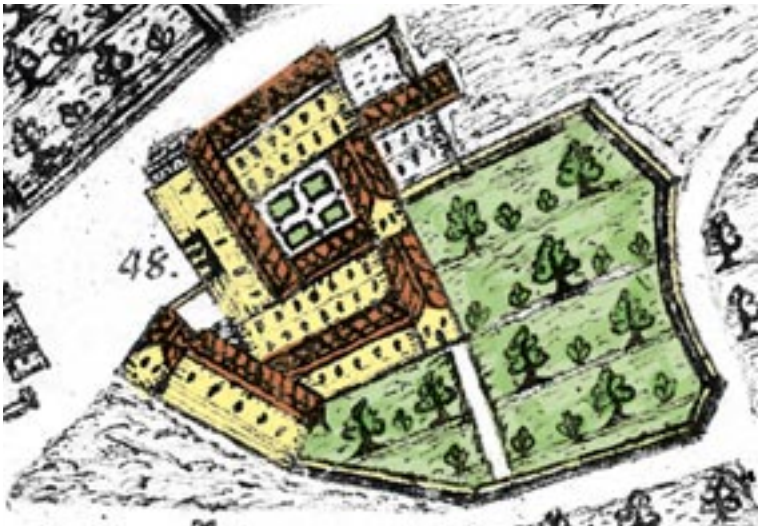
que soy del hospital de los Incurables que fundó el Sr. Pero González de León”. ¿Quiere decir que lo cedido fue el edificio antiguo de los años 50 y se hizo otro nuevo hospital? Quizá alguna vez se pueda satisfacer la duda.

El incumplimiento de la fundación, originó un pleito entre el convento y las hijas de los fundadores, Mencía y Ana, “sobre que de los bienes del mayorazgo... acabasen de edificar en toda perfección el dormitorio y demás oficinas”, que se falló en contra de estas el 3 de marzo de 1562. En virtud de la sentencia, en noviembre siguiente, doña Mencía hizo un concierto con el convento renunciando en favor de las monjas “al derecho que tenía a la casa vieja en que vivían las monjas antes de fundar su convento con todo el sitio y edificio, para que la pudiesen incorporar al convento” y también a “la casa del Hospital que llaman (falta el título) con todo lo perteneciente a ella que estaba inmediata al dicho convento para que usase de ella”, y diversos bienes, entre ellos el beneficio de Espartinas. Además se rebaja la obligación de decir dos misas cantadas diarias por los fundadores a tan solo una.

Todavía menos noticias hay de la casa de doncellas, que debía instalarse en la vieja casa conventual, de la que nada más se precisa. No sabemos si se trataba de acoger a mujeres jóvenes sin medios o si se pensaba en mujeres solteras. Es posible que quedase en mero propósito. En todo caso no es raro que algunas señoras viviesen una vida retirada en un convento, sin tomar el hábito; ya se ha visto el caso de la hija menor de los fundadores. Un ejemplo lo tenemos en la escritura que las monjas hacen el 28 de mayo de 1593 por la que arriendan “a doña Leonor de Zúñiga vecina de esta villa de Valladolid una casa en que vive que es nuestra que es dentro de las puertas del monasterio como se entra en el patio para ir al torno... como ahora la tiene y vive”. El arrendamiento era por cinco años más, al precio de 30 ducados anuales. Y añaden que “demás de la casa y cuarto que agora se sirve y vive se pueda servir cuando quisiere de otra pieza del cuarto alto de la dicha casa”.

Bastantes años más tarde, en abril de 1612 el convento recibe 500 ducados de doña Antonia Gutiérrez, quien manifiesta estar “en mucho cargo y obligación a la priora, monjas y convento por muchas y buenas obras que de ellas he recibido y espero recibir de aquí en adelante”, por lo que desea fundar una memoria de misas perpetua “para después de mis días” aplicado la renta de los ducados. Pero añade: “reservo para mí por mis días y después de ellos por los de la señora doña Antonia de Pinedo, monja profesa en el dicho monasterio... toda la renta de mis bienes”. La donación se hace con una condición: “con cargo y obligación que durante los días de mi vida me tiene de dejar vivir en los mismos aposentos que al presente vivo que son en el dicho monasterio y con que al tiempo que Dios me lleve me entierren en el dicho monasterio en la sepultura que señalare la señora priora”, pero “si el dicho monasterio me quitare la dicha vivienda” la escritura siga siendo válida y no la pueda revocar. A continuación detalla la memoria de misas. La escritura fue aceptada por el convento y firmada por su priora doña Violante de Mosquera.

Centrándonos ya en el edificio de iglesia y convento, hay que lamentar la falta de documentos gráficos, pero además los que poseemos –el plano de Bentura Seco (1738), el incluido en el *Viaje de España*, de D. Antonio Ponz (¿h. 1776?) y el de Diego Pérez Martínez (1788)– dejan mucho que desear. Desde luego el primero es el más interesante, pues en los otros dos solo se dibuja el perímetro del convento. Pero incluso el de Bentura Seco, a veces bastante fiel en la representación de un edificio, demuestra en este caso gran torpeza. Hasta



El convento (nº 48) en el Prado de la Magdalena, por Bentura Seco, 1738.





El convento en el plano publicado por Antonio Ponz, 1776.

El convento en el plano de Diego P  pez. 1788.



El riñ Esgueva  
inunda el  
convento en  
1788.



Copia del  
plano de  
Diego Pérez  
hecha por J.  
Agapito y  
Revilla, 1900.







Huellas del convento en el plano de Teodoro Otermin, 1826.

En el plano de los hermanos Ametller, se adivina el perímetro del ya desaparecido convento, 1844.





tal punto que Sáinz Guerra, hablando del modo de representación en el plano y dentro de lo que denomina “formas erróneas o primitivas de representación”, dice: “Sorprenden las diferencias de criterio a la hora de representar los edificios. Los patios de los palacios, los claustros de los conventos son, curiosamente, los más variables según las conveniencias. Lo normal es representarlos dibujando una esquina de 45º... el otro sistema, también habitual, es el que toma el edificio de frente representando la fachada... Finalmente, el último sistema es el que separa cada lado del patio como si de edificios distintos se tratara. Es el caso del desaparecido convento de la Madre de Dios. Se representa un edificio como si estuviera desarmado. No hay norma fija y se utiliza cada sistema indistintamente”.

Esta circunstancia dificulta enormemente identificar y situar con certeza las diversas zonas del convento a la luz de la documentación existente. Además, lo tardío del plano hace pensar que el edificio pudo modificarse durante los casi dos siglos transcurridos desde la fundación.

### La arquitectura de la iglesia

Por suerte, al margen de la escritura fundacional, contamos con Rafael Floranes, que en su manuscrito “Inscripciones de Valladolid”<sup>9</sup>, escrito en último cuarto XVIII (1770-80), vio la iglesia y hace una descripción de ella, aunque sea demasiado escueta: Iglesia “con cinco altares: el Mayor; el del lado del Evangelio Santo Domingo Soriano; el del lado de la Epístola el altar del SSmo. Christo; Ntra. Sra. del Rosario frente de la puerta; el de enfrente a la entrada a mano derecha Santiago”. Por la cornisa corre un letrero que dice: «A honrra y alabanza de Dios y de la Bienaventurada Virgen St<sup>a</sup> María su madre: Este monasterio y casa de la Madre de Dios mandaron hacer Pedro González de León y Doña Mar...».

Menciona luego diversos enterramientos distribuidos por el templo, que ayudan en parte a imaginar su estructura: Al pie el arco toral: «Esta sepultura es de D.<sup>a</sup> Catalina Repela mujer que fue de Juan Fernández de Salinas falleció a 23 de octubre de 1564, tiene escudo de armas: un pino y al pie de él 2 lebreles atados con cadenas». Más abajo, cerca el altar de Ntra Sra del Rosario: «Aquí está enterrada D.<sup>a</sup> Ana de Castro y de la Torre mujer que fue del Izdo Santacruz, Chanciller en esta R<sup>l</sup> Chancillería de Valladolid, murió a .... de Noviembre año de 1589». Hay 2 sepulturas al pie de la tarima. La exterior dice: «Aquí yace Diego de Herrera / Trebiño murió el año de 1617 / día de Ntra Sra de la Visitación; tiene escudo de armas: dos calderas con sus asas de cabezas de sierpe y por orla muchas que son de la casa de ¿Lara?». A su lado bajo de la tarima: «Aquí está sepultada D.<sup>a</sup> Ana de Acevedo mujer de Diego de Herrera. Murió año de 1600... Trasladóse a este convento el año de 1623». Al pie del altar de Santiago y parte cubierta de la tarima está una lápida que dice: «Este altar y entierro es del Doctor Pedro Blanco de Valencia, catedrático en esta Universidad y de D.<sup>a</sup> María Canseco su mujer y de sus herederos y sucesores» tiene escudo de armas que no se percibe todo por estar parte cubierto de la tarima. Entre la antecedente y la puerta, otra lápida dice: «Esta sepultura es de Paulo de Herrera, vecino y regidor de la ciudad de Ciudad Rodrigo y pagador de su ejército por SM y de D.<sup>a</sup> Leonor del Caño, su mujer y sus hijos y descendientes año de 1652».

<sup>9</sup>BN, Mss. 11246, fol. 521.

También en el Becerro se encuentran otros datos sobre los altares de la iglesia y sus imágenes. En 1602 la entonces priora, doña María de Herrera, dio 85 ducados al convento, cuya renta se gastase, “en cada año por todos los días de su vida... para aceite de las lámparas de las capillas del Ecce Homo y de la Columna”; y en 1615 ofreció otros 20 ducados, cuyo rédito sirviese “para aceite de la lámpara del Niño Jesús del altar mayor”. En 1613 otra religiosa, doña María de Luján, había dado 32 ducados para que tengan aceite, día y noche, “las lámparas del Nacimiento, de la Columna y la lámpara del Ecce Homo”. En 1644 D.<sup>a</sup> Antonia y D.<sup>a</sup> María de Herrera, con poder de D. Juan de Herrera Treviño, chantre y canónigo de la Iglesia de Ciudad Rodrigo, dotaron el altar de la capilla de Ntra. Sra. del Rosario... y las cuatro sepulturas que están contiguas a dicho altar”.

En 1677 se fundó la fiesta del triunfo de la Cruz. “Don Andrés de Sarria, caballero de Alcántara y D.<sup>a</sup> Leonor de Bergara y Nacarino, su mujer, fundan una memoria el día del Triunfo de la Sta. Cruz... con una misa solemne cantada, diácono y subdiácono, sermón y música y adorno del altar”. No precisan de qué altar se trata, pero aluden a la “cera que fue necesaria para las dos lámparas que el dicho convento tiene adentro de la capilla del Sto. Cristo y Santa Catalina” (esta última iconografía no se menciona antes) y piden al convento que “haga diligencias con el papa para que conceda jubileo”, precisando que “la dicha fiesta ha de correr por cuenta de la madre Michaela de Aguirre por todos los días de su vida”.

A través de lo que dice la escritura fundacional, de la descripción de Floranes y de los datos citados, podemos deducir –siempre que se cumpliera lo proyectado– que la iglesia era de una sola nave –como es habitual en los conventos femeninos– con crucero, seguramente poco desarrollado, en el que se situaba la capilla mayor, a la que se accedía por arco toral y que se cerraba con reja. La nave tendría una longitud quizá superior o similar al coro, que medía 21ms, de largo y tenía una anchura de 9,80, que sería bajo –en él estaba sepultada doña María de León– y probablemente situado a los pies, aunque no hay certeza de ello. Capilla mayor y nave se cubrían con bóveda, sin duda de crucería, mientras que el coro lo hacía con artesonado de madera. Una inscripción que recorría la cornisa de la nave recordaba a los fundadores. La portada de entrada al templo se abriría en el lado de la epístola si tenemos en cuenta que en el testamento otorgado en agosto de 1560 por Pedro Cornejo, “receptor de la audiencia de esta Chancillería” y su esposa, doña Luisa de Robles, se mandan enterrar “en el monasterio de la Madre de Dios en el cuerpo de la iglesia en entrando a la mano derecha junto a la capilla mayor del dicho monasterio”.

De manera indirecta, gracias a un artículo del P. Luis Fernández Martín<sup>10</sup>, podemos saber más acerca de la capilla mayor. Cuando en agosto de 1576 la parroquia de San Pedro saca a subasta la obra de la suya –la construcción se había iniciado en 1571–, en las condiciones se dice que debía seguirse una traza “la cual habrá de ser conforme a la obra de la capilla mayor el monasterio de la Madre de Dios, extramuros de la villa. El arco del altar mayor triunfal ochavado con su cabecera y florones”. Y se añade: “Las capillas tendrán también su yesería y albañilería y la orden de la misma capilla mayor conforme a la capilla de la Madre de Dios, más dos ventanas...”.

<sup>10</sup> FERNÁNDEZ MARTÍN, 1987, pp. 327-330

La obra se remató en Gonzalo Sánchez, que se titula carpintero aunque sería también maestro de obras. Lamentablemente se desconoce el autor de la traza, que probablemente fuera también el de la capilla de la Madre de Dios, pero por otro lado, al conservarse la de San Pedro, nos da una imagen fidedigna de cómo sería la capilla mayor del convento: crucero poco destacado y bóveda de crucería de complejo y rico diseño, con nervios combados, como corresponde a un gótico muy avanzado, en realidad una forma retardataria en época de pleno renacimiento, pero habitual entonces en Valladolid. En San Pedro las claves de los nervios son renacentistas, probablemente lo fueran también en el convento. Quizá la nave del monasterio, más corta que la de la parroquia, probablemente de tres tramos, cubriría con crucería más sencilla.

Quién pudo ser el arquitecto autor de la traza del templo conventual es pura especulación, pero lo ambicioso de la fundación parece indicar que se buscaría entre los principales maestros activos en Valladolid en ese momento. La idea que se deduce a partir de los pocos contratos que han aparecido, es que los artífices que trabajan para el convento son nombres cualificados en cada una de sus especialidades. El candidato más verosímil parece Rodrigo Gil de Hontañón (1500–1573), el arquitecto más importante en la zona castellano-leonesa durante los dos tercios centrales del siglo XVI. En contra de esta hipótesis estaría su enorme carga de trabajo, tanto en arquitectura religiosa como civil, pero hay que tener en cuenta que Hontañón era esencialmente tracista, sin que su presencia se requiriese en la construcción, lo que explica que llevase a cabo tan ingente obra. Maestro mayor de varias catedrales, precisamente en 1550 lo era de la colegiata de Valladolid. Sabemos que trabajó en diversas ocasiones para los dominicos, entre ellas en el convento salmantino de San Esteban, en el que profesaría su único hijo. Por otra parte su modo de hacer, que concilia sabiamente el gótico y el renacimiento, podría corresponder perfectamente con lo que debió ser la iglesia conventual y desde luego con la cubierta tardogótica de su capilla mayor. Pero, insisto, se trata de una mera hipótesis.

Otros arquitectos destacados activos en Valladolid en 1550 eran Francisco de Salamanca, más dedicado a la arquitectura civil aunque trabajó también para la colegiata vallisoletana; su propio hijo Juan, que, como veremos, se relaciona en una ocasión con el convento, pero sería muy joven en esa fecha; Juan de Escalante, vinculado en varios trabajos a Gil de Hontañón, que en ese año era vecino de Valladolid y trabajaba en la fachada de la iglesia de El Salvador; y Juan de la Vega, relacionado con Escalante, que en 1553 hacía la fachada del Hospital de la Resurrección. Quizá alguna vez la documentación saque a la luz el nombre del tracista de la iglesia.

## Otras dependencias

A falta del testimonio de Floranes, que nada dice de las estancias conventuales, solo algunos documentos inconexos permitan atisbar cómo fueron algunas dependencias. De ellos se deduce que la construcción se fue haciendo, o modificando, en distintos momentos y que el conjunto no llegó a completarse sino en fechas muy alejadas de su fundación.

Ninguna noticia tengo del claustro, que seguramente se haría en los primeros años. Hemos visto que en el momento de la fundación –seguramente se conocería ya el proyecto– se dice que debía ser cuadrado, de más de 22 m de lado. En el plano de Bentura Seco parece que realmente era cuadrado. Sin embargo no se representan los pilares y arcos –quizá cinco en cada lado– con que se organizaba. El interior aparece ajardinado, con la disposición habitual de cuatro parterres, y un elemento central, quizá una fuente o una cruz. Del otro claustro proyectado nada se sabe ni tampoco se ve en el plano de Bentura Seco, aunque posiblemente estuviera situado entre los dos edificios que se ven a la derecha del conjunto; no hace falta insistir en lo desestructurado de la representación.

Hay que esperar hasta 1603, residiendo en Valladolid la corte de Felipe III, para la construcción de otra dependencia importante. Fue el 19 de junio de ese año cuando Pedro de Benavente “maestro de carpintería criado de su mg residente en esta su corte e ciudad” se concierta con la priora, doña Luisa de Cabrera, para hacer un capítulo. De las condiciones se deduce que en realidad se trata de acondicionar para capítulo una estancia ya existente. Embebidos en la pared, debía colocar “tres pies de álamo” sobre basas de piedra” y “hacer dos ventanas rasgadas con dos posteguillos cada media ventana y en el marco de las ventanas han de ir unos balaustres torneados de pino”. También haría “un nicho en el testero de frente, del largor que la dicha priora pidiere y ha de llevar una peana en que cargue la cruz del Cristo, ha de volar afuera el altar tres cuartas o lo que fuere necesario para él y para subir al dicho altar llevará las gradas que fueren necesarias”. La estancia debía cubrirse de madera, utilizando “vigas madera de Soria del largo necesario”. Alrededor debía hacer “sus poyos de dos tercias con su media caña por debajo dado de almagre”. La habitación “ha de ir solada de azulejos de esta ciudad con sus alicares así los poyos como el altar y los respaldares de los poyos han de ser de madera de pino entrepañados como los del refitorio sin frontispicio ninguno sino con sus pirámides a trechos”. Finalmente, “si se pudiere subir la puerta principal del dicho capítulo se subirá y si no se entrará con dos gradas encima y ha de quedar toda la pieza lavada”. Para realizar la obra se le da un plazo de dos meses y cobraría 3.900 reales.

Como se ve, el capítulo se revestía en parte de azulejería de los prestigiosos talleres vallisoletanos, como lo estaba también el refectorio. Es fácil encontrar la utilización de azulejos en estancias semejantes en otros conventos vallisoletanos, así por ejemplo en los refectorios de los conventos hermano de Santa Catalina y Portacoeli.

Respecto al dormitorio de las mojas, proyectado en la escritura fundacional de grandes dimensiones, nada menos que 76 celdas divididas en dos pisos, hay un documento, ya tardío que parece corresponder a una reforma. El 23 de mayo de 1615 el maestro de obras Francisco Bajo, teniendo como fiadores al arquitecto Francisco de Praves y al maestro de obras Lucas Ferrer, se comprometió a “edificar el cuarto de celdas que se han de hacer en el monasterio de la Madre de Dios”. La traza –no conservada– y las condiciones para hacer la obra fueron hechas por Praves y las firmaron además Francisco Bajo y el padre fray Reymundo Navarro “procurador del dicho convento”. La obra debía estar terminada para el día de la Virgen de agosto, menos de tres meses de plazo, y por ella se le pagarían 4.800 reales. A los maestros, se les deba además “todos los materiales que se sacaren y procedieren de la dicha obra que se ha de derribar para hacer la nueva que van obligados a hacer los cuales despojos (han de) aprovechar para los poder poner y asentar en la dicha obra nueva siendo

tales que convengan para ella y todos los demás que no pusieren ni asentaren en la dicha obra y no fueren de provecho para la dicha obra han de ser para el dicho convento sin que ellos ni ninguno de los oficiales que trabajaren en ella hayan de llevar cosa alguna”.

Las condiciones son muy prolijas. En esencia se trata de hacer seis celdas independientes, modificado el cuerpo de edificio que daba al corral y al “cuarto viejo”, elevándolo, reforzando paredes, cerrando de albañilería las ventanas altas que entonces había, haciendo una nueva cubierta de madera de Soria con vigas de bovedillas de madera de Cuéllar y de Soria., etc. En las paredes “de hacia el lado del Prado de la Magdalena levantará lo necesario” para hacer las celdas sobre la tapia que hoy hay. Cada celda tendría su puerta y su ventana y se cubriría con “sus bovedillas de yeso puro y cascotes bien jaarrados y blanqueados de llana y dadas las maderas de aceite”. La modificación responde a un concepto muy distinto al dormitorio corrido de que se habla en la fundación, pero el escaso número de celdas hace dudar si estaba destinado para algunas religiosas o para vivienda de otras señoras. Ya se ha visto que algunas residían en el convento.

Unido a este contrato está un poder dado por el convento, en junio de 1614, al dominico fray Raimundo Navarro, para que actuara en su nombre. No me resisto a mencionarlo porque –no es muy frecuente– lo describe físicamente: “es un hombre de mediana estatura de hasta treinta y siete años, con una señal de cortadura en el dedo del medio de la mano izquierda, con cuyas señas le relevamos de conocimiento”.

En la zona de servicios del convento existía una “bodega del agua”, ¿depósito, aljibe?. En su testamento, dictado en noviembre de 1645, Marco Antonio Viejo, “maestro de obras y alarife de esta ciudad”, declara que .había hecho en el convento por mandado de la señora priora, “las vistas y socialces de la bodega del agua y otras cosas diferentes en cierta cantidad de maravedís que el concierto y cantidad está puesto en sus libros y de demasías hice más de 300 rs. Pido y suplico a la dicha señora priora me haga merced pues sabe yo acudía a la obra con todo cuidado de darme de ellos los que fuere servida y no lo queriendo dar no se le pida nada”.

## Sepulcros de los fundadores

Sin duda, otra de las razones para la fundación, con carácter privado, de un monasterio o la adquisición de una capilla en un templo ya existente y para la adquisición de un patronazgo sobre ellos, es, además de procurarse la salvación eterna gracias a los sufragios que con ello se aseguraba, es proporcionar a los patronos un lugar de entierro digno, incluso monumental. Este es el caso del convento de la Madre de Dios. Dice una cláusula de la escritura de fundación:

“Yten que la capilla mayor de la iglesia del dicho monasterio, el crucero de ella todo de la reja adentro, que está comenzada a edificar e se ha de acabar por la orden que está dicha, haya de ser y sea perpetuamente para asiento y enterramientos de los dichos fundadores e de sus sucesores y descendientes, y no de otra persona alguna en la cual capilla en el medio de ella se entienda que solamente ha de haber los bultos de tumbas de los dichos fundadores e que sucesores e descendientes puedan hacer y poner bultos y tumbas en los arcos de la dicha capilla mayor e

poner piedras llanas en el cuerpo de ella con solo lebrero y armas y que no puedan enterrarse ni depositarse en la dicha capilla otra persona alguna so pena de perder la dicha dotación la mitad para el dicho hospital de la Madre de Dios que hacen los dichos fundadores junto al dicho monasterio y la otra mitad para el sucesor en la dicha casa e mayorazgo para que lo gasten y distribuyan en casar huérfanas e que contra esto no pueda haber ni haya disposición pierda el dicho monasterio la dotación que agora se le hace e si les fuere dada de propio motivo la tal disposición no usarán de ella so la dicha pena”.

Haciendo real su propia disposición, dos meses después, el 17 de diciembre de 1550, Pedro González de León, siendo ya viudo, firma un contrato<sup>11</sup> con el escultor Inocencio Berruguete por el que este se obligaba a hacer “en toda perfección las sepulturas y enterramientos del dicho señor Pero González e de la señora doña María Coronel su mujer difunta que sea en gloria, todo de alabastro con sus bultos de lo mismo”. El plazo de entrega no parece demasiado largo: el día de Santiago del siguiente 1551, o sea ocho meses. La forma de pago es un tanto original pues el comitente se obligaba a pagar al escultor, “por toda la obra acabada” de acuerdo con las condiciones firmadas por ambos, “lo que mandase Alonso Berruguete su tío”. Entretanto, mientras trabaja en la obra le da solamente 60 ducados en tres plazos y solo al finalizarla se añadiría a ese dinero “lo que más el dicho Alonso Berruguete mandare si mandare que se le dé más”. No hay por tanto, un precio fijado sino que depende de la calidad de la obra. Supongo que, en todo caso, nunca podría valer solo 60 ducados. Por otra parte, parece que don Pedro confiaba en la honestidad del gran escultor al juzgar el trabajo de su sobrino.

Sin embargo, casi todo lo que se sabe de los sepulcros procede del pleito que litigaron el artista y su comitente, conservado en el archivo de Chancillería y que Martí y Monsó dio a conocer con mucho detalle. Precisamente fue el precio la razón del litigio, pero parece que hubo otras discrepancias. El primer lugar Inocencio Berruguete no cumplió el plazo acordado, porque el 12 de septiembre de 1552, que es cuando pone la demanda, dice que “tiene hechas acabadas las dichas sepulturas e bultos diez meses ha después del tiempo en que las había de dar hechas”, pero es más, en realidad el sepulcro no estaba totalmente acabado. En todo caso, el escultor demandaba a su cliente porque requiriéndole para que le diese “sitio y lugar donde las haya de asentar”, no se le daba ni tampoco le pagaba. La solución pasaba porque Alonso Berruguete se pronunciase sobre el valor de la obra para poder cobrarla. Mientras tanto, el autor se atrevía a decir que su obra valía nada menos que 1.000 ducados.

Naturalmente, el cliente no estaba conforme y afirmó haber hecho otro segundo contrato en que se estipulaba un precio fijo de 150 reales y haberle pagado entretanto “mucha más cantidad de la que valen los dichos bultos los cuales no se pueden asentar hasta tanto que toda la obra de la iglesia se acabe”. La réplica del escultor es que cumplió a su tiempo y que no hubo un segundo contrato. Los interrogatorios y probanzas de los testigos –entalladores, pintores y escultores– llevados por ambas partes son largos y no voy a detenerme en ellos, pero sí a extraer algunos datos que pueden ayudar a precisar cómo era el sepulcro.

Por parte de Inocencio Berruguete, el entallador Juan Santos dice que “los dichos bultos e enterramientos está hecho y acabado de labrar... le faltan otras dos o tres varas de molduras”.

<sup>11</sup> MARTÍ Y MONSÓ, 1898-1901, pp.174-180 y 196-197.

También el entallador Gaspar de Tordesillas, que “vio las dichas figuras y sepultura e ornato de todo... pieza por pieza excepto que algunas piezas que faltan están por acabar”, pero que lo acabará en breve tiempo, manifiesta que “todas las figura y talla de los dichos bultos y sepultura está bueno e perfecto”. El pintor Miguel de Barreda, tras repetir más o menos lo mismo, añade otros datos de interés: vio la obra acabada, a falta solo de pulirla: “los bultos y sepultura e todo lo demás...que son otras muchas figuras de evangelistas y arpías y escudos de armas y otras muchas cosas que en ello hay”. Por supuesto, todos opinan que valen los 1.000 ducados que pretende el autor.

Faltaba, sin embargo la declaración más importante, la del propio Alonso Berruguete, quien finalmente la hace el 2 de diciembre de ese año. Este es su testimonio: “ha visto por vista de ojos las sepulturas e enterramientos...los cuales son de alabastro los bultos y los cantones e cornisas con las figuras de los evangelistas de los lados... todo pulido con su polimento bien lustroso...”, jurando que “según Dios le ha dado a entender que la dicha obra vale e merece por el trabajo y costa de lo que está hecho e de lo que se ha de hacer 800 ducados”, concluyendo que le parece “no hace agravio a ninguna de las partes”. También dijo que lo que faltaba por hacer se podría acabar en mes y medio y costaría 40 ducados.

La sentencia se atuvo a su parecer en lo principal, pero el comitente apeló. Estamos ya en marzo de 1553. Por las respuestas de los testigos presentados por él, –de mayor enjundia por ser todos entalladores y escultores– sabemos que los sepulcros estaban “en el hospital que hace Pero González junto al monasterio de la Madre de Dios”. Uno de ellos, Bartolomé de Salamanca, que dice trabajar “dentro del hospital en su oficio de entallador”, afirma que Berruguete trabajaba en persona –se le había acusado de dejarlo en manos de “muchachos aprendices” salvo “ciertas temporadas que fue a Cogolludo por alabastro para la dicha obra”. El escultor Manuel Álvarez dice que “ha visto los bultos e cama... especialmente cuatro arpías que vienen a las esquinas de la cama de alabastro e diecinueve piezas de molduras sobre que vienen cargados los bultos y más los cuatro evangelistas”, juzgando que, “todo lo que puesto e sentado e pulido en toda perfección” vale 370 ducados. Y añade un comentario no bien intencionado: trabajó dos años con Alonso Berruguete y vio que “favorece a su sobrino en todo lo que puede”. El también escultor Juan Picardo dice que los bultos “son un caballero y una señora y cuatro evangelistas y cuatro arpías para las esquinas y dos escudos de armas y dos molduras altas y bajas”, y eleva su valor a 400 ducados, afirmando que él lo “haría por otros tantos”.

Nuevos testigos presentados por Inocencio reafirman la valía de este y, sobre todo, de su tío Alonso, así como el mérito dela obra realizada. Uno de ellos, el pintor Juan de Villoldo, da una noticia curiosa: “Podrá haber cinco meses poco más o menos” que, hablando de “la obra de los dichos bultos y enterramientos y de la tasación hecha por Alonso Berruguete, con Juan de Juni, “que es muy buen oficial del arte de la escultura e dibujo”, este le dijo que no creía que la hubiera hecho “en favor de su sobrino” por ser muy amigo de Pedro González”. Otro testigo lo corrobora al decir que algunas veces el comitente iba con Alonso Berruguete “a ver los dichos bultos y enterramientos... y una vez el escultor le dijo: “Vuestra merced tendrá aquí los mejores bultos que haya en Valladolid”.

Confirmada la sentencia anterior tras una nueva apelación del comitente, las diligencias se prolongaron hasta la sentencia definitiva, dada el 2 de marzo de 1554. La cantidad a pagar al escultor se fijó en 650 ducados. Se podría decir que todo queda en un cierto término medio.

La reflexión que hizo Martí y Monsó a la vista de esta documentación es clara. Se trata de “un sarcófago en cuyos ángulos había cuatro arpías como sirviendo de sostén al cuerpo superior, en los planos verticales relieves con las figuras de los evangelistas, escudos de armas y otras muchas cosas; sobre este basamento las efigies tendidas de D. Pedro González de León y su esposa D.<sup>a</sup> María Coronel. Esto es bastantes para que mentalmente veamos la obra; era un sepulcro concebido e inspirado en las máximas del primer renacimiento”. No se puede estar más de acuerdo con él.

Que los bultos se asentaron y qué lugar ocuparon los sabemos gracias a que los vio en el último cuarto del siglo XVIII y que en sus “Inscripciones de Valladolid” dice, hablando de la capilla mayor de la iglesia del convento: “En el repecho del lado del evangelio está el fundador en bulto de alabastro con un león a los pies en alusión a su apellido con varias figuras por delante muy graciosas encima su escudo de armas también de alabastro y al pie esta inscripción:»Aquí yace Dn Pero González de León / señor de Padilla y Villar fundador / y patrón de esta Iglesia y convento / de la Madre de Dios con gran / dotación que hizo reinando CV anno DE 1550». Al lado de la epístola a correspondencia está de alabastro y con el mismo escudo y figuras el bulto de esta S<sup>a</sup> y la inscripción: «Aquí yace D.<sup>a</sup> María Fernández / Coronel, Patrona y fundadora / de este combento de la Madre de Dios /tuvo en él una hija que fue Priora y murió con opinión de virtud; Está enterrada en el coro del dicho convento».

Aparentemente, si leyésemos su descripción sin conocer el contenido del pleito, parecería que se trata de dos enterramientos diferentes, colocados a izquierda y derecha de la capilla. Pero el propio Floranes, en las acotaciones que hace a la Historia de Valladolid de Antolínez<sup>12</sup>, al mencionar a los fundadores, dice: “... los cuales hicieron su entierro en el repecho de la grada mayor con una inscripción...”, remitiendo a sus “Inscripciones de Valladolid”, que ya conocemos. Hay que entender, por tanto, que las referencias al lado del evangelio y de la epístola con las que parece separar al matrimonio han de significar el lado de la cama en que yace cada uno de los esposos.

Como desgraciadamente nada se conserva del sepulcro, solo podemos evocarlo relacionándolo con otros similares de la misma época<sup>13</sup>, un tipo de enterramiento que tiene su origen en España en el sepulcro de los Reyes Católicos, en la capilla real de Granada, obra de Domenico Fancelli, que serviría de inspiración a tantos comitentes y tantos escultores españoles.

## Arte mueble

Solo unas pocas escrituras permiten conocer algo del patrimonio mueble que tuvo el convento, parte del cual es posible que se conserve fuera de su emplazamiento original. Por el testimonio de Floranes sabemos que a fines del siglo XVIII la iglesia tenía cinco altares, tres

<sup>12</sup> BN, Mss. 19325.

<sup>13</sup> REDONDO CANTERA, 1987.



en la capilla mayor y otros dos en el cuerpo de la iglesia. Excepto su titularidad, prácticamente nada se sabe sobre ellos.

La única noticia que pudo añadir a este respecto, tiene interés porque corresponde a una fecha bastante temprana y atañe al retablo mayor. El 21 de agosto de 1566, Antonio Rodríguez, “pintor de retablos de esta villa de Valladolid”, se concierta “con la señora doña María de León priora del monasterio de la Madre de Dios... e con vos Luis Núñez de Montalvo vecino de esta dicha villa en nombre del dicho monasterio y priora de él” para “pintar e dorar y asentar y desasentar un retablo de madera que al presente está hecho y asentado en blanco en el altar mayor de la iglesia”.

Para hacer la obra debía atenerse a unas condiciones, En primer lugar debía dorar “todo el dicho retablo de oro fino lo que fuere madera y se pareciere y de oro bruñido ansí cajas como lo demás y estofar en el dicho retablo todo los frisos de brutescos y cajas de pincel o esgrafiados como mejor parezca en cada cosa”. Además “pintar tres tablas de pincel al olio de las historias que me fueren dadas y nombradas por la dicha señora priora” y “revocar todas las historias de alabastro que hay en el dicho retablo con frescores y abrir ¿ojos? y algunas ¿orillas? de oro como mejor sea y se requiere para el alabastro y para la obra”. Las estrías de las columnas irían “de blanco sobre el oro rajados”. También tenía que “pintar un San Antonio de Padua en una tabla que por la dicha señora priora me fuere dada”.

Para llevar a cabo el dorado tenía que “desasentar y asentar el dicho retablo donde ahora está asentado y dejarle puesto y asentado en toda perfección después de dorado en la manera que dicha es”. Todo debía hacerse “a vista y declaración de oficiales nombrados por la dicha señora priora”. Por su trabajo recibiría 150 ducados, pagados a ciertos plazos. A cuenta recibiría “todo el dinero que fuere menester para pagar al batidor todo el oro” según este le fuere proporcionando el material. La obra debía estar acabada en un año a partir de la fecha del contrato, pasado el cual el convento podía “dar a hacer y pintar y dorar el dicho retablo o lo que de él faltare por hacer a la sazón a la persona e personas” que quisiere. Como su fiador nombra a “Gaspar de Palencia pintor vecino de esta dicha villa que está presente”, un prestigioso artista.

De las condiciones no se pueden sacar grandes conclusiones sobre su aspecto, salvo su diseño renacentista, con utilización de columnas estriadas y grutescos, y que además de pinturas, tenía elementos de alabastro, quizá relieves –se habla de “historias”– o tal vez elementos decorativos. En los retablos de Valladolid es muy raro el empleo de alabastro, aunque alguno hay. Ya hemos visto que documentos posteriores dicen que en el retablo mayor había un Niño Jesús. Buscando un retablo coetáneo y quizá semejante, –aunque sin alabastro–, podría ser el de la desaparecida iglesia del Hospital de San Antón, cuya reconstrucción ideal ha sido propuesta recientemente por Urrea y Valdivieso<sup>14</sup>. Asentado en su lugar dos años antes, se doró en 1559, por Jerónimo Vázquez y el citado Gaspar de Palencia.

Una obra enigmática y frustrada es la que se recoge en una escritura de 1577. Andrés de Quintanilla, “mayordomo de las obras de esta villa... como testamentario de Ju<sup>o</sup> de Salamanca trazador de las obras de esta villa, difunto, y curador de Mariana de Camargo” su

<sup>14</sup> URREA y VALDIVIESO, 2022, pp. 48-49.

viuda, trata de reclamar un dinero que se debía al difunto. En su testamento, Salamanca decía “que se había concertado con doña Aldonza de Guzmán monja en el monasterio de la Madre de Dios de la hacer una capilla con su crucero y adorno y puestas sus puertas con su remate y un retablo con su adorno y alquitatura y la historia del Niño Jesús con su remate e unas alacenas e una puerta para una sacristía y una ventana y unos altares debajo de ella que estaban hechos y dos historias (probablemente en relieve) las que la dicha doña Aldonza quisiese”, con tal que no tuviese más de dos figuras. Por todo se le pagarían 250 ducados, de los cuales llegó a recibir 100 ducados y 170 reales. Parece que luego la religiosa se negó a pagar el resto y no quiso recibir el retablo alegando “que no es a su contento ni como el dicho Juan de Salamanca concertó... y que le faltaba hacer... muchas cosas”.

Quintanilla “por ser la susodicha monja y por quitarse de pleitos está concertado de tomar el dicho retablo y dar por libre a la dicha doña Aldonza por 20 ducados que me salga a pagar por ella persona lega llana y abonada de quien los pueda cobrar”. Para conseguir su propósito solicitaba se haga una información o testimonio sobre la utilidad del acuerdo. Su petición, fue atendida el 23 de febrero y en la encuesta realizada un testigo coincide en que faltaban muchas cosas por hacer y que Juan de Salamanca “había recibido 120 ducados por más o menos con lo cual estaba acabado de pagar de todo ello y antes había recibido más que menos”, afirma que aunque “hubiese cumplido con la dicha doña Aldonza como estaba obligado”, sabe que doña Aldonza de Guzmán “no podía cumplir... porque no tiene bienes para sus necesidades ni otra manera y si alguna obra hace ha sido porque le han socorrido y socorren sus parientes y deudos”. En todo caso consideraba que era útil llegar a un acuerdo por la cantidad que fuese. El concierto se produjo, recibiendo Quintanilla los 20 ducados reclamados.

Un elemento fundamental en todo monasterio es el órgano. El 1 de mayo de 1591 “Manuel Marín, maestro de hacer órganos, vecino de Valladolid”, prestigioso artífice en su especialidad, “se obligó de hacer un órgano para la iglesia del monasterio de la Ntra. Sra. de la Madre de Dios extramuros de esta villa de Valladolid”. Las condiciones contienen términos un tanto difíciles de comprender para un profano. Debía ser “encastillado de tres castillos y el caño mayor de siete palmos y medio sin el pie contando desde la boca arriba”; había de tener “su flautado y flautas en octava y otra octava abierta sobre el flautado y su chirumbelado... sus docenas y cascabelado y lleno y sus dulzainas...” y un “juego de 42 teclas blancas y negras”. El secreto “ha de ser de nogal y la caja de buen pino seco con su talla y molduras a lo romano”. Habría de llevar “tres fuelles de madera de haya y pino y tener siete registros simples y el registro de las dulzainas ha de ser partido por medio” y “sus pesas de plomo”.

Marín se obligó a darlo “acabado en toda perfección y a vista de personas que lo entiendan y a contento del padre fray Juan de Castro morador en el monasterio de san Pablo de esta dicha villa de Valladolid”, y “asentado el día de Navidad fin de este año de 1591”. Se le pagarían 200 ducados, pero de no cumplir “pagará un ducado al día los días que faltare” y devolvería los reales que hubiera recibido a cuenta. Era entonces priora soror Catalina de Cristo<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Gracias a la amabilidad de D.ª María Antonia Díez Pérez, he podido acceder a su tesis inédita “Contribución al estudio documental del órgano histórico en la provincia de Valladolid (1550-1880)” y conocer que se trataba de un órgano de pequeñas dimensiones, de fachada con tubos repartidos en tres secciones o castillos, con una característica que apunta al barroco, el registro de dulzainas. Agradezco también a mi compañera y amiga, D.ª M.ª Antonia Virgili, que me facilitara el contacto con su autora.

En 1616 los campanero Pedro Guerra de Mazas y Pedro Sarabia se comprometieron con la priora doña Leonor Vaca “a hundir y hacer de nuevo una campana que estaba quebrada”. El peso de la rota, que se les entregó, era de “409 libras con una de bronce”. La nueva debía hacerse “a prescio de a real cada una libra”. El contrato se hizo el 21 de junio y menos de un mes después, los artífices habían cumplido y “hecho la campana según y cómo estaban obligados”. La nueva pesó 427 libras, después de que pusieran en ella “18 libras de metal nuevo”. Por la diferencia de material y la fundición se les pagó 613 reales. No consta dónde estaba colocada, quizá en una espadaña de la iglesia o en alguna dependencia de clausura.

## Ornamentos y plata

Según Antolínez, los patronos “dieron muy lucidos ornamentos, y para el servicio del culto divino mucha cantidad de plata, imágenes de lo mismo, y una rica cruz para las procesiones” y en los repetidos “Apuntes para la Historia de Valladolid” se dice: “Dieron ricos ornamentos, cálices y candeleros, imágenes, plata. Pusieron una custodia grande de plata en el altar mayor donde se encierra el Santísimo Sacramento”. El convento tenía, al parecer, el privilegio de la adoración perpetua al Santísimo.

En la escritura de dotación se lee: “porque la voluntad e intención de los fundadores es que siempre haya en dicho monasterio ornamentos ricos y se conserven los que agora hay”, cada sucesor en el mayorazgo “haya de dar 100 ducados para comprar ornamentos los cuales compren a su voluntad y en ellos se pongan tan solamente las armas de los dichos fundadores”. En caso de no hacerlo, la priora podría exigirles el cumplimiento de la cláusula. También se dice que “los ornamentos e la plata e tapicería que hubiere... no se puedan prestar por ninguna causa ni razón... salvo en algún día de gran necesidad” y solo a los conventos de San Pablo y Santa Catalina, durante un día. En otra cláusula se preocupan de la seguridad de estos objetos: “que el sacristán se encargue por inventario de los ornamentos cotidianos y cálices y cruces e misales e otras cosas” para el servicio habitual de la iglesia, lo que deba custodiar en la sacristía menor sin molestar a las monjas, salvo los días festivos en que “les ha de pedir y demandar los ornamentos ricos y plata necesarios” para el servicio de ese día. También en el borrador de su testamento se preocupa don Pedro de este asunto, disponiendo “que los ornamentos de seda y brocado y cálices y cruces e otras muchas joyas de plata y oro que la dicha doña María e yo hayamos dado... para servicio del culto divino... y lo que yo diere durante los días de mi vida” no se descuenten de la renta que debe sufragar las obras del edificio. Dice por último: “tengo confianza en Dios que durante los días de mi vida los he de acrecentar así en ornamentos como joyas”.

Sin embargo, la única obra de la platería de la que tengo noticia se refiere a las andas, dos distintas, al parecer, y ambas costeadas por religiosas de forma particular. La historia es algo compleja. En julio de 1584 se habla de “unas andas para el dicho monasterio que dejó hechas a su muerte doña María de Sámano religiosa profesa”, sin decir fecha. Ahora faltaba pagar “los 26 ducados que costaron dorarlas pues que fallecida... no quedaron doradas”. Lo hizo doña Catalina de Sámano “de la hacienda e patronazgo que dejó la dicha doña María de Sámano... al dorador que doró las dichas andas”. No sabemos qué fue de ellas, lo cierto es que, años después se hacen otras nuevas.

Fue el 11 de octubre de 1615 cuando doña María de Herrera, monja profesa, encargó al platero Juan Lorenzo “que haría unas andas de plata para el dicho convento”, que debía entregar para el día del Corpus de 1616, so pena de 50 ducados. La religiosa le había entregado a cuenta 3.600 reales. Dado que el platero no cumplió el plazo, el 7 de julio de 1616, la monja dio poder “al padre fray Alonso Lobete sacristán mayor del monasterio de San Pablo para “que pueda pedir recibir y cobrar judicialmente del dicho Juan Lorenzo y sus bienes los dichos 3.600 reales que han sido dados para en pago de las dichas andas y más los 50 ducados de pena en que ha incurrido”.

El encargo no se cumpliría hasta casi dos años después más tarde y, entonces, la que no cumple es la monja. El 27 de marzo de 1618, doña María de Herrera dice que Juan Lorenzo hizo las andas “que montaron de plata y hechura 10691 reales y de madera herrajes y raso en que se armaron las dichas andas 288 reales que todo monta 10972 reales y a cuenta de ellos le tengo pagado 7700 reales en diferentes partidas y le resto debiendo 3272 reales y porque al presente no me hallo con dineros para se los pagar”. Se obligó a hacerlo en tres plazos: San Juan y Navidad de 1618 y San Juan del próximo 1619. Como garantía de pago hipoteca puso las propias andas.

### Una pintura de la Madre de Dios en el convento de Portacoeli

La Comisión de Monumentos, encargada tras la desamortización de realizar los inventarios de las obras de arte mueble que atesoraban los conventos, tanto desamortizados como mantenidos, inventaría conjuntamente los de Portacoeli y Madre de Dios, por lo que es difícil identificar las que puedan proceder de este último. Es posible que un lienzo de la *Virgen con el niño y ángeles* sea la que donó al convento D. Pedro Sarmiento de Mendoza, conde de Ribadabia, como se ha dicho, pero la que es seguro que procede de la Madre de Dios es el *Retrato de la Madre Micaela de Aguirre*, un lienzo 1'14 x 0'93 m. atribuido por Urrea a Diego Díez Ferreras. La inscripción que lleva, dice: “La V. ME. SOROR MICHAELA DEL SSANTISIMO SACRAMENTO I AGUIRRE MURIO DE EDAD DE 75 AÑOS I MO A 3 DE DICIEMBRE año de 1678”.

Doña Micaela fue una de las religiosas más veneradas y conocidas del convento, gracias en parte a la biografía que hizo de ella fray Alonso del Pozo. Nacida en Vitoria 1603, de noble familia, en 1615 entró como novicia al convento de San Blas de Lerma, profesando cinco años después. Fue ejemplar por sus penitencias y el ejercicio de la virtud en el trabajo, siendo tenida en gran veneración. Tras pertenecer durante seis años en el convento de San Felipe de la Penitencia, pasó al de la Madre de Dios, donde fue priora y murió el 3 de diciembre de 1677.

Un pasaje de su biografía narra las circunstancias en que se hizo el retrato: “Antes de entrar en la caja el cadáver por devoción de algunas personas, que la amaban, y no querían olvidarse de ella, se llamó un pintor, para que la retratase; hízolo y salió tan perfecto el retrato, y tan vivo, como si la estuviera viendo viva; y en especial los ojos hizo más admiración; porque estando en el cadáver cerrados están en el retrato como vivos”. Efectivamente, la religiosa aparece de rodillas y en posición orante, viva.

La madre Micaela de Aguirre, por Diego Díez Ferreras. Convento de Portacoeli.



## Últimos años y desaparición

Por su situación en el Prado de la Magdalena, tan próximo al brazo norte del río Esgueva, el convento sufrió muchas veces las graves inundaciones que, periódicamente, se producían en la ciudad. En enero de 1739, según Canesi, “del Prado de la Magdalena llegó el agua hasta Chancillería”. En 1786, solo dos años antes de la gran inundación que supondría el principio del fin del cenobio, la comunidad elevó este memorial al Ayuntamiento:

“hallándose muy atribulada a causa de los muchos perjuicios que se le siguen de las lagunas que cercan el convento, y cada año se experimenta ser mayor el perjuicio, que sobreviene de las aguas con los manantiales que quedaron allí cuando hace algunos años se mudó la Esgueva, y se la dio corriente más arriba todas esas aguas se vierten al convento de suerte que se puede decir nadamos en agua, culebras y toda sabandija de modo que estamos en grande peligro por esto; Para entrar en el refectorio, cocina y demás sitios bajos se han seguido en esta ocasión varios gastos de obras, y ahora es preciso uno que costará bastante y sabe Dios lo apurado de medios que está esta comunidad, pero no se puede omitir pues peligran las paredes, y la salud de las religiosas”.

Como causas se alegan “las demasiadas lagunas que cercan dicho convento a causa de la poca corriente que tiene la Esgueva, y los muchos manantiales que hay en el Prado”. El escrito lo firma la priora, D.<sup>a</sup> Josefa Juliana Agüero.

En la sesión municipal de 5 de mayo se acuerda que los maestros de obras titulares informasen al respecto. El 12 de junio de 1786, Francisco Pellón y Gabriel Mozo dicen: “que todas las oficinas o las más de ellas de las habitaciones bajas del convento de las Religiosas de la Madre de Dios (están) llenas de humedades así sus paredes como enladrillados: lo que su verdadera causa es hallarse plantado su gran edificio, en terrenos bastante abundantes de aguas, como también estar al presente los terrenos exteriores como son patios, jardines y huerta más altos que las oficinas que subsisten de lo anterior de dicho convento; lo que se podrá remediar haciendo que dichas oficinas se terraplenen, dominando sus alturas interiores a las exteriores de patios, jardines y huerta y de no ejecutarlo, de ninguna manera se verán libres de las humedades”. Como el daño no es por las aguas –se dice– no se les da ninguna ayuda.

Son muchas las páginas que el *Diario Pinciano* (t. II, p. 76) dedica a reseñar los tremendos efectos que la súbita crecida del brazo norte del río, ocurrida entre las cinco y seis de la mañana del 25 de febrero de 1788, ocasionó:

“En menos de dos horas quedaron inundadas las calles, callejuelas y casas que se hallan comprendidas desde el Prado de la Magdalena hasta San Benito el Real entre las iglesias de San Martín y la Catedral. De manera que por la una parte llegaron las aguas por la calle de los Moros a los escalones de San Martín, y por la otra hasta la esquina de la calle de la Obra, que sube a los Orates. Por la Solana alta llegó el agua hasta la esquina de la calle de las Vírgenes, y por la de Francos hasta la plazuela del marqués de Revilla a donde entró también por la casa de la Orden de la parte del Prado. Por las Carnicerías llegó hasta los Chapuceros, y por la Plazuela Vieja hasta la Plazuela del Rosario. Por la Platería subió hasta la última casa inmediata al Ocho, y por el extremo opuesto hasta el altar mayor de la iglesia de la Cruz. Por consiguiente quedaron anegadas las calles siguientes: la de Sábano, la de la Parra, la de las Parras, la de Francos, la de Esgueva, las inmediatas a la iglesia de La Antigua, la de los Moros, la plazuela de las Angustias desde la plazuela Vieja hasta Cantarranas, con la calle de Baños, Mesón de Magaña y Portugalete, las Carnicerías, calle de los Tintes, la de Gallegos, el Cañuelo, la calle de cantarranas, la Platería, el Corral de la Copera, Malcocinado y otras”.

En ellas solamente se refiere en una ocasión al convento de la Madre de Dios y lo hace al hablar de los auxilios que se prestaron a los afectados:

“No fue de menos consideración el socorro que a las Monjas de Madre de Dios, inundadas, dieron los señores Don Jaime Herreros, Alcalde del Crimen, Don Juan de Arenzana, Capitán retirado, Don Manuel Estefanía, Guardia de Corps, y Don Joaquín Martínez, vecino de Logroño, Litigante en esta Chancillería, los cuales pusieron en salvo todos los ajueres de las Religiosas, los Ornamentos, Vasos Sagrados, etc. y aunque las expresadas Vírgenes tuvieron licencia para salir del convento, y el Señor Intendente Corregidor les puso cuatro coches a la puerta, permanecieron todas unidas con su Prelada a la orilla del agua, hasta que esta bajó, y las dejó libre”.

Sobre la inundación se publicó un *Manifiesto o memoria de las desgracias ocurridas por la extraordinaria creciente del río Esgueva el día 25 de febrero de 1788*<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Ed. Facsímil, con introducción de Antonio Corral Castanedo, Ed. Matriz, Valladolid, 2000.

Es sabido que se encargó la evaluación de los daños y del proyecto de derribo de lo irremediable y reconstrucción de lo que se pudiera a don José Santos Calderón de la Barca, presbítero, teniente coronel de infantería retirado pero desde 1735 también ingeniero. Fue nombrado el 17 de abril de ese mismo año 1788 académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Se dice entonces que es “actual director de las obras y reparos de la inundación de Valladolid”; fue también prolífico escritor y traductor del inglés al castellano.

Martí y Monsó, de nuevo, fue el primero que utilizó el mencionado Libro Becerro para dar la versión de las monjas. Un mes después de la inundación, el 30 de marzo, la entonces priora, doña María Magdalena Junco, y Soror Catalina García, depositaria, recordaban cómo “...fue un día de Juicio para Valladolid... andaban con barcos...nos vimos en (bastante) peligro... para salir al convento de Sta. Catalina donde nos aguardaban... la ruina del convento (que temían) no se experimentó aunque quedaron algunos sitios conmovidos más por causa del terremoto (?) que se cree haber habido dos días antes que por la inundación”. Hasta aquí Martí y Monsó. Sigo yo leyendo el Becerro:

“la (inundación) que nosotras experimentamos empezó por la tinajera y subió el agua hasta encima de las tinajas pero no salió de la puerta. Por la cocina... entró por la pared y fregadero y salió hasta puerta del ante refectorio, no subió al refectorio pero el jardín inmediato se llenó más de una vara porque entraba por las tapias muchos caños y muy grandes. La huerta casi se llenó toda menos un poco hacia las celdas y noria. Por la parte de la ropería entró por los cimientos y llegó hasta la segunda sala. Por el lugar común se inundó todo el capítulo y claustros y otros sitios bajos y por este miedo se sacaron las cosas de la sacristía aunque no llegó”.

Todas las sepulturas se hundieron alguna cosa, no dejamos de decir el oficio divino en el coro aunque nos mandaron estar en la portería... todos nos favorecieron tanto que parecía no haber nadie con el trabajo sino nosotras, en especial la comunidad de San Pablo... Santa Catalina y autoridades. Valladolid, 20 de marzo de 1788”.

Aparentemente, tan aciaga circunstancia pareció haberse superado y la comunidad prosiguió su vida. En 1792 las religiosas litigaban “para que no se las impida, ni a su arrendatario, cerrar de vallado un pedazo de Prado detrás de dicho convento suyo propio”<sup>17</sup>. Al parecer, el terreno se les había otorgado por la ciudad en la década de los setenta. Ahora la comunidad esperaba la respuesta del ayuntamiento y, de faltar esta, “se procederá a dar facultades para la construcción del vallado o tapia”. El municipio “no tiene reparo, según le resulta del apeo presentado, en confesar que el terreno de que se trata es propio del convento de la Madre de Dios, pero no puede consentir que en él se haga vallado ni zanjas, por los perjuicios que podrán causarse al público, y sí consentirá que se cerque con tapias a lo más corraleras”.

<sup>17</sup> En el Apeo de los Bienes de Propios realizado en 1793, al tratar del deslinde del Prado de la Magdalena se menciona entre los lindes: “un camino que va por el costado de dicha iglesia de San Pedro por detrás de la del convento de religiosos de la Madre de Dios... con el dicho convento y terreno que detrás del dicho convento posee Francisco Cabello a quien parece habersele dado a foro el mismo convento y comunidad y es el mismo que del dicho Prado se separó en otro tiempo para el dicho convento y comunidad, lo que tiene cercado Cabello y no se ha incluido por el mismo (motivo) en este apeo y medida”. AMVA, Caja 27, exp. 1. Citado por F. PINO REBOLLEDO, *Inventario de Documentación especial*, Valladolid, 1988, nº 431.

Sin embargo los daños estructurales sufridos por el edificio en 1788 hubieron de ser muy superiores a lo supuesto porque el Libro Becerro sigue diciendo:

“En el día 17 abril 1803 a las once y media de la mañana estando la mayor parte de las religiosas comiendo en el refectorio habiendo caído unos yesones y uno que partió la mesa... no maliciando (lo que podría pasar)... se quitaron de las mesas inmediatas... y antes de acabar de sentarse se oyó un gran estruendo y en un momento estuvo todo encima de las religiosas pues faltó la pared que daba al jardín y trajo tras de sí los dos altos y el tejado y por pronto que quisieron echar a correr quedaron entre las ruinas cuatro que fueron las sepultadas en vida... pero todas salieron con vida y con muy poco daño según lo que cayó encima... fue un milagro... a los ochos días se cantó misa de gracias...”.

Y continúa: “Con este motivo se registró todo el convento por maestros y se halló estar en igual peligro el dormitorio principal: por lo que en el inmediato día 18 de abril se empezó la obra, y no hallándose la comunidad con posibles para hacer tanta obra volvió a recurrir a la piedad cristiana pidiendo nos ayudasen con limosnas, lo que hicieron varias personas y comunidades” (que se detallan).

Pero parece que todo esfuerzo fue inútil:

“En el mes de septiembre de 1806 habiendo reconocido este convento cuatro maestros de obras declararon estaba ruinoso y no podía habitarse por el gran peligro a que se exponía la comunidad entrando las aguas del invierno y que para evitar el peligro y componerlo en forma necesitaba de mucho reparo y ascendería la obra en más de 180.000 (¿será reales?) y no pudiendo costearlo la comunidad, dispusieron los prelados sacar las religiosas interinamente al convento de Ntra. Sra. de Portacoeli, lo que se ejecutó en el día 29 octubre de 1806, entre las 8 y las 9 de su mañana, estando presentes el padre Maestro Prior de San Pablo y el secretario del Sr. Obispo de esta ciudad y acompañando a dicha comunidad hasta entrarlas en el referido convento de Portacoeli”.

Por entonces era priora la madre sor María Ana Junco.

Reunidas ambas comunidades en una sola casa, mantendría, sin embargo, su independencia. Juan Ortega Rubio menciona un informe (Archivo del Ayuntamiento, legajo G.M. 1806) acerca las “Comunidades religiosas y número exacto de sus individuos según confesión de los superiores de las mismas”, fechado ese mismo año, en el que la comunidad de Madre de Dios aparece integrada por dieciséis religiosas, mientras que en la de Portacoeli eran solo diez monjas. En efecto, en el censo de 1813 se habla de la “Comunidad de la Madre de Dios”, formada por once religiosas en tanto que las de Portacoeli eran solo seis.

Parece claro que el abandono de las monjas no significaría la inmediata desaparición del edificio conventual, según lo que dice el diarista Hilarión Sancho, refiriéndose a la época napoleónica: durante los meses de noviembre y diciembre de 1812, los franceses “para proporcionarse maderas, desmontaron” diversos conventos, entre ellos el de Madre de Dios”.

Y en el manuscrito en el que Ventura Pérez copia la *Historia de Valladolid* de Antolínez, el que lleva los conocidos dibujos<sup>18</sup>, una anotación de otra mano dice: “Habiéndose trasladado las monjas en el año 18.. al cº de Portacoeli por amenazar ruina, este convento se destinó para cuartel de caballería, y en el año de 1811 ya estaba desmantelado, sin cubiertas ni pisos”.

<sup>18</sup> PÉREZ, V., Copia y adiciones a la “Historia de Valladolid”, de J. ANTOLÍNEZ DE BURGOS, BN, Ms. 11.325 Y 11.326.



De una documentación posterior, relativa a problemas de linderos con la propiedad municipal<sup>19</sup>, se deduce que en 1819 el licenciado don Ramón Sánchez de Cueto compró “a las religiosas de Porta Coeli a que está reunido el de la Madre de Dios, el solar donde estuvo construido el convento de estas últimas”. El terreno fue medido y tasado por el agrimensor –así se le llama– don Pedro García González, trazándose un plano que “debería estar en el oficio que fue de Francisco Román Pérez de Castro”. Parece que lo adquirido por Cueto “fueron solamente 3 obradas y media y 7 palos, que fue lo que se tasó, lo que pagó y lo que comprende la escritura de venta de manera que si dentro de las cercas antiguas y nuevas hay mayor porción de terreno, tanto esto como lo que están labrando fuera de las cercas los herederos del señor Cueto o es correspondiente a las monjas o a los Propios, lo que es fácil averiguar recogiendo el plano o midiendo el terreno cercado, además de que los linderos tampoco convenían”. Entre 1829, fallecido ya Cueto, su viuda D.<sup>a</sup> Antonia de Arévalo, hacía frente a un litigio “sobre la intrusión” hecha por su difunto esposo “en terreno propio de la ciudad en el Prado de la Magdalena”. Se realiza entonces una nueva medida por el agrimensor D. Juan Manso. El asunto excede lo que ahora nos interesa. Baste decir que septiembre de 1830 “la parte del Prado que hay desde el puente de las Chirimías hasta el Portillo entre el río Esgueva y el sitio donde estuvo el convento de la Madre de Dios” se destina “para plantío de arbolado”.

En el plano de Valladolid hecho en 1844 por los hermanos Ameller, aparece el solar convertido en huerta o sembrado. Sin embargo, Agapito y Revilla, en las notas puesta en los planos de Diego Pérez (1900) y Bentura Seco (1901) dice; “Convento de la Madre de Dios, orden Dominicas (Aún se notan algunas construcciones del convento. Se derribó en 1806 –en realidad es el año del abandono de la comunidad– y las religiosas pasaron al de Portacoeli)”.

Tal es el desdichado final del más olvidado, seguramente, de los conventos vallisoletanos. Ojalá este estudio, necesariamente incompleto, con lo dicho anteriormente por otros autores, contribuya a tenerlo más presente y, sobre todo, nuevas investigaciones ayuden a reconstruir su memoria.

## FUENTES

Archivo Histórico Nacional: Clero. Libro 17.222: “Libro Becerro del convento de la madre de Dios de la ciudad de Valladolid compuesto por el Padre Fray Vicente Velázquez, hijo del convento de San Pablo; hizose siendo priora la madre Micaela Albar y Depositaria soror-Josepha de Agüero, y soror Magdalena Junco, año de 1762”.

Archivo Histórico Provincial de Valladolid (AHPVa): Protocolos: Legajos: 227, 278, 298, 326, 369, 373, 397, 415, 420, 429, 528, 805, 999, 1117, 1146, 1147, 1320, 1445, 1446, 2034, 2093, 2179, 3082, 5854, 14071 y 20769.

<sup>19</sup> AMVa, Libro Junta de Propios, 1828-1830, fols. 172, 202<sup>ve</sup>, 207<sup>ve</sup>, 213, 224, 231, 234<sup>ve</sup>, 237<sup>ve</sup> y 244.

Sección Histórica, Comisión de Monumentos, leg. 268.

Archivo Municipal de Valladolid (AMVa). Sección histórica: Caja 368, nº 6. Libros de Actas, años 1773-1776; 1792

Libro de Junta de Propios, 1828-1830, fols. 172, 202vº, 207vº, 213, 224, 231, 234vº, 237vº y 244.

Biblioteca Nacional:

FLORANES, R, Inscripciones de Valladolid, Mss. 11246.

— “Apuntes para la Historia de Valladolid”, Mss. 11283.

PÉREZ, V. Copia y adicciones a la “Historia de Valladolid”, de J. ANTOLÍNEZ DE BURGOS, BN, ms. 11.325 Y 11.326.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAPITO Y REVILLA, J. *Las calles de Valladolid*, (1937), ed. facsímil, Valladolid, 1982.
- ATIENZA LÓPEZ, A., “De beaterios a conventos. Nuevas perspectivas sobre el mundo de las beatas en la España moderna”, *Historia Social*, 57, pp. 145-168.
- ANTOLÍNEZ DE BURGOS, J., *Historia de Valladolid*, (editada por J. ORTEGA RUBIO, en 1887), ed. facsímil, Valladolid, 1987, pp. 372-374.
- BARRIO GOZALO, M., “El clero regular: monasterios y conventos”, en VVAA, *Historia de la diócesis de Valladolid*, Valladolid, 1996, pp. 191-214.  
— *Religión y sociedad en Valladolid y su obispado (1595-1851)*, Valladolid, 2016., pp. 187-211.
- CANESI ACEVEDO, M., *Historia de Valladolid (1750)*, T. III, Valladolid, 1996, pp. 19 y 287-288.
- CARBAJO, M.J. y GARCÍA G. OCHOA, L., *Los dulces de las monjas. Un viaje a los conventos reposteros de Castilla y León*, Valladolid, 1990.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, L., “Construcción de la iglesia de San Pedro de Valladolid”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LIII, 1987, pp. 327-330. Reeditado en *Nueva Miscelánea Vallisoletana*, Valladolid, 1998, pp. 61-65.  
— “La Casa de la Inquisición de Valladolid”, *Investigaciones Históricas*, X, 1990, pp. 191-201. Reeditado en *Nueva Miscelánea Vallisoletana*, Valladolid, 1998, pp. 149-159.
- GONZÁLEZ GARCÍA -VALLADOLID, C., *Valladolid. Sus recuerdos y sus grandezas*, T. II, (1901), ed. facsímil, Valladolid, 1981, pp. 787-791.
- Manifiesto o memoria de las desgracias ocurridas en el día 25 de febrero de esta año de 1788.*
- MARTÍ Y MONSÓ, J., *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid-Madrid, 1898-1901, pp. 174-180 y 196-197.

- ORTEGA RUBIO, J., *Historia de Valladolid* (1881), ed. facsímil, Valladolid, 1991, p. 160.
- PÉREZ, V., *Diario de Valladolid*, Ed. facsímil, Valladolid, 1983, p. 188.
- REDONDO CANTERA, M. J., *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid, 1987.
- SÁINZ GUERRA, J.L., *Cartografía y ciudad, 1. Las huellas de la ciudad en la cartografía de Valladolid hasta el siglo XIX*, Valladolid, ¿1990?
- SANGRADOR VITORES, M., *Historia de Valladolid*, 1854, T.II, ed. facsímil, Valladolid, 1979, pp.326-
- TORREMOCHA HERNÁNDEZ, M., “Monjas dominicas. El siglo XVII en el desaparecido convento de la Madre de Dios de Valladolid”, en A. Martín García y M.<sup>a</sup> J. Pérez Álvarez, (coords.), *Religiosidad y reforma católica en el noroeste de la península ibérica: Siglos XV-XIX*, Madrid, 2019, pp. 103-129.
- “La complicada historia de una fundación. Dominicas de la Madre de Dios de Valladolid (1550-1599)”, *Studia histórica- Historia moderna*, vol. 41, nº 2, 2019, pp.7-34.
- “Las primeras dominicas de la Madre de Dios de Valladolid. Monjas pioneras para hacer comunidad (1550-1599)”, *Studia monástica*, 64, 1, 2022, pp. 219-251.
- URREA FERNÁNDEZ, J., *El retrato en la pintura vallisoletana del siglo XVII*, cat. exp. Caja de horros Popular de Valladolid, 1983.
- URREA J. y VALDIVIESO, E., *Rescatar el pasado. Retablos vallisoletanos perdidos, alterados o desplazados*, Valladolid, 2022.
- Valladolid 1752 según las respuestas generales del Catastro de Ensenada*, (introducción de B. BENNASSAR), Madrid, 1990.





## Juan José Martín González (1923-2009). En el centenario de su nacimiento

**JOSÉ CARLOS BRASAS EGIDO** | Académico

El transcurso de los años se encarga inexorablemente de ir poco a poco relegando al olvido incluso a las más ilustres personalidades. Para que esto no suceda en el caso del profesor don Juan José Martín González, verdadero maestro dedicado enteramente a la Universidad y al estudio e investigación del patrimonio artístico, que consagró su vida a su profesión y lo mejor de sí para dar a conocer nuestra ciudad y provincia, y continuar manteniendo vivo su recuerdo y su legado y evitar, en la medida de lo posible, que se cumpla el dicho griego de que el paso del tiempo todo lo devora, creemos justificado y oportuno recordarle en el escenario de la Academia de Bellas Artes, con motivo de cumplirse en 2023 el centenario de su nacimiento.

No se trata a estas alturas de descubrir su importancia como historiador e investigador. En vida no faltaron los reconocimientos a su labor, homenajes que se prodigaron con motivo de su jubilación y posterior fallecimiento. Esta Real Academia de Bellas Artes, de la que fue uno de sus más destacados miembros, le dedicó meses después de su muerte un emotivo acto de recuerdo que puso de manifiesto su importante labor y sus cuantiosas aportaciones al conocimiento del arte vallisoletano<sup>1</sup>.

Martín González pertenece a la historia de Valladolid. Fue uno de los intelectuales más representativos de la ciudad, una figura entrañablemente nuestra, aunque naciera en el norte de África. Su amor y fidelidad a Valladolid se refleja en toda su obra, una aportación que es preciso reivindicar y elogiar en todo momento, y no solo por lo que se refiere a su contribución al conocimiento de la historia del arte vallisoletano, sino también del castellano-leonés y, en general, del arte español.

Así pues, vallisoletano y castellano de corazón, Juan José Martín González nació sin embargo el 8 de febrero de 1923 en Alcazarquivir (Marruecos), donde vivió algunos años con sus padres: Miguel Martín, palentino de Castromocho, militar allí destinado, y su madre Teodora González, burgalesa de nacimiento.

No conocemos exactamente cuando regresó con su familia a la península estableciéndose en Valladolid. En todo caso, fue durante su niñez y a sus 14 años ya estaba en la ciudad del Pisuegra. En ese sentido se sabe que Juan José cursó el bachillerato en el Instituto de Enseñanza Media José Zorrilla.

Católico militante, desde muy joven estuvo asimismo muy vinculado a los jesuitas, formando parte de la congregación de los Luises y Koskas, de la calle Ruiz Hernández, así como a las Juventudes Josefinas de los padres carmelitas en el templo de San Benito, en cuya revista *Más allá* publicaría sus primeros artículos.

Entre los años 1941 a 1945 estudió la carrera de Filosofía y Letras, sección de Historia, en la Facultad de la Universidad vallisoletana. En sus aulas conoció a la que desde 1953 sería su esposa y compañera, Pilar López Barrientos. Nada más concluir sus estudios, como desde el primer momento su decidida vocación era la enseñanza, además de dar clases en el Colegio de San José, en Valladolid, y también en Aranda de Duero, comenzó en 1945 como profesor ayudante de clases prácticas en el Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad a escalar los sucesivos peldaños de la docencia superior.

En la Universidad, tuvo, entre otros, como profesores a Cayetano de Mergelina, y sobre todo al catedrático de Historia del Arte Ángel de Apraiz, a los que Juan José consideró siempre como sus maestros. Mergelina, catedrático de Arqueología, Epigrafía y Numismática y desde 1939 rector de la Universidad, en 1932 fundó el Seminario de Arte y Arqueología, del que fue director y organizador, dotándolo de una rica biblioteca y de una revista, el *Boletín*

<sup>1</sup> Intervinieron en aquella sesión celebrada en el Salón de Actos de la Academia el 12 de noviembre de 2009 Eloísa García, Francisco Javier de la Plaza, Salvador Andrés Ordax y María Antonia Virgili. Véase, "Memoria del Curso Académico 2009-2010", *BRAC*, 44, 2009, pp.129-130. Asimismo, se celebró también otro acto de homenaje en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid en el que intervinieron los profesores Isabel del Val Paraíso (entonces Decana), Teófanos Egido y Jesús Urrea.

del *Seminario de Arte y Arqueología*, que enseguida alcanzó notable prestigio y difusión, situándose entre las mejores publicaciones periódicas universitarias de investigación<sup>2</sup>. Asimismo, fue decisivo el poderoso influjo en su formación del alavés Ángel de Apraiz, al que recordaba como “*hombre de gusto exquisito y bien cortada pluma, que encauzó mis pasos hacia el profesorado universitario*”.

Apraiz, que con anterioridad había sido catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Salamanca, fue el primer catedrático de esta disciplina en la Universidad vallisoletana, adoptando en seguida como colaborador y ayudante a Martín González que acababa de obtener la licenciatura. Fue también quien le sugirió y dirigió su tesis doctoral, *La arquitectura doméstica del Renacimiento en Valladolid*, que Juan José defendió en 1948, cuando solo contaba 25 años de edad, en la entonces denominada Universidad Central de Madrid. Previamente había cursado, también en la capital los estudios de doctorado, pues dicha universidad era la única en España que otorgaba el título de doctor.

Como ayudante sustituyó en ocasiones a Apraiz, próximo ya a su jubilación. Sus alumnos de entonces le recordarían como un joven y brillante profesor que deslumbraba tanto por el rigor como por la claridad expositiva de que daba muestras. En 1950 obtuvo la plaza de profesor adjunto de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid. Por entonces preparaba ya oposiciones a cátedra. Estas se celebraron unos años después en la Universidad de Madrid, obteniendo en marzo de 1957 la plaza de catedrático de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna.

Allí permaneció dos años, hasta que en octubre de 1959 sucedió como catedrático de la Universidad de Santiago a José María de Azcárate, cuando este se trasladó a Valladolid para el mismo desempeño. En ambas universidades, además de la docencia, continuó desarrollando



Portada de la tesis doctoral de Martín González, dirigida por su maestro, el catedrático de Historia del Arte Ángel Apraiz.

<sup>2</sup> Así lo reconocía él mismo, cuando, años después y en sus discursos de ingreso como académico en la de Bellas Artes de Valladolid y de la de San Fernando, respectivamente, afirmaba: “*El Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid fue el crisol de mi formación... Mi casa ha sido y es la Universidad. Las viejas paredes del Seminario de Arte del Palacio de Santa Cruz y luego las modernas del Departamento de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y letras constituyeron el hogar de mi vida y mi trabajo...*”



El antiguo Seminario de Arte de la Universidad de Valladolid, en el Palacio de Santa Cruz (1971).

su incipiente actividad investigadora, que dio su fruto con la publicación de algunos trabajos sobre arte canario y gallego<sup>3</sup>.

En 1963, con motivo del traslado a la Complutense de Madrid del profesor José María de Azcárate, que hasta entonces ocupaba en Valladolid la cátedra de Historia del Arte, Martín González regresó en 1964 a su querida ciudad del Pisuerga como titular de la misma cátedra. En aquel momento tomó el relevo de don Cayetano en la dirección del entonces denominado Seminario de Historia del Arte, desde el que ejerció su magisterio. Como acertadamente se ha escrito, la itinerancia universitaria de ambos profesores fue emblemática ya que años después, a partir de la década de los 70, Azcárate desde Madrid y Martín González desde Valladolid se convirtieron, tras la jubilación de Angulo Iñiguez, en los catedráticos de Historia del Arte más influyentes del país<sup>4</sup>.

Martín González fue un maestro universitario en el auténtico sentido de la palabra, “*con lo que significa ese término de rigor, seriedad, formación, metodología y entrega desinteresada*”

<sup>3</sup> El artículo titulado “Nuevas obras del pintor canario Cristóbal Hernández de Quintana”, publicado en 1958 en la *Revista de Historia Canaria*, de aquella Universidad; y por lo que respecta a su estancia en Santiago de Compostela, entre otros, el libro publicado en 1961 por su Universidad titulado *La huella española en la escultura portuguesa*; o más tarde, el folleto sobre las *Sillerías de coro*, editado en la colección *Cuadernos de Arte Gallego*, publicado en Vigo en 1964. Posteriormente siguió muy interesado en los temas de arte gallego, prueba de ello y como resultado de sus estudios sobre la huella de Juan de Juni en Galicia, fue la publicación de su libro sobre *El Maestro de Sobrado*, publicado en colaboración con el erudito orenseano José González Paz, editado en 1986 por la Diputación Provincial de Orense.

<sup>4</sup> G. M. BORRÁS GUALIS y A. REYES PACIOS LOZANO, *Diccionario de Historiadores españoles del Arte*, Cátedra, Madrid, 2006, p. 219. Aparece también reseñado en I. PEIRÓ MARTÍN y G. PASAMAR ALZURIA, *Diccionario Akal de Historiadores Españoles Contemporáneos (1840-1980)*, Madrid, 2002, pp. 390-391.

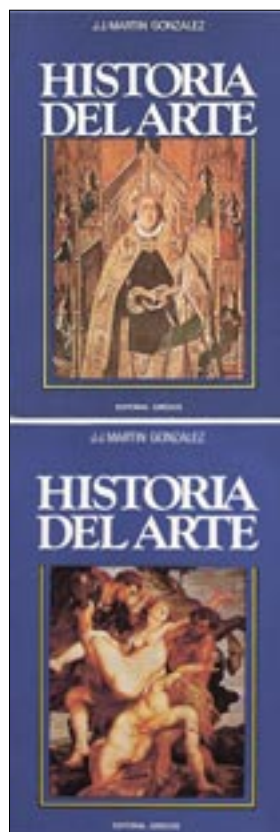


y generosa”<sup>5</sup>. En “su universidad” desarrollaría lo más destacado de su vida académica, una larga y brillante trayectoria como profesor y director del Departamento de Historia del Arte, hasta su jubilación en 1993 en que fue nombrado Profesor Emérito.

Su eficaz labor de dirección y su talante universitario hicieron posible la creación de un departamento ejemplar y prestigioso, uno de los mejores que hubo entonces en la universidad española, un departamento que dio lugar a una verdadera escuela de historiadores del arte. Del departamento salieron varios catedráticos y buen número de profesores titulares, convirtiendo a la escuela de Valladolid en un verdadero referente de la historia del arte en España<sup>6</sup>.

Consecuencia de su total dedicación al magisterio como catedrático e investigador fue la dirección de numerosas tesinas y tesis doctorales. A ello se vino a sumar la participación en la labor rectora de la comunidad universitaria, ocupando entre otros cargos el Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras y el Vicerrectorado de Extensión Universitaria.

Ese magisterio no solo lo ejerció en las aulas, también y de forma muy importante a través de sus libros de carácter didáctico, especialmente su *Manual de Historia del Arte*, publicado por Editorial Gredos. Se editó primero en tres volúmenes dedicados respectivamente a Arquitectura, Escultura y Pintura. Posteriormente, apareció en dos tomos, correspondiendo el primero al Arte Antigo y Medieval, y el segundo al Arte Moderno y Contemporáneo. Años tras año, su manual, siempre actualizado y enriquecido con constantes aportaciones, fue imponiéndose como el libro de texto más consultado sustituyendo poco a poco al único gran manual que hubo durante mucho tiempo, publicado asimismo por Gredos, el de Angulo Íñiguez<sup>7</sup>. Igualmente, y por lo que



*Historia del Arte*, cuya primera edición publicó en 1964 la Editorial Gredos.

<sup>5</sup> J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Discurso de contestación*, en J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor en el Siglo de Oro*, discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1985, p. 68.

<sup>6</sup> En ese sentido son de recordar las palabras de otro gran maestro y catedrático de historia del Arte Antonio Bonet Correa quien, en su intervención en el tribunal de una tesis doctoral que se leyó en la Universidad de Valladolid, al manifestar que le admiraba cómo Juan José había sabido crear escuela y había logrado uno de los departamentos de historia del arte más sobresalientes del país. A ello, Martín González, con la elegancia que le caracterizaba, contestó: “Querido amigo, no es mérito mío, es que he tenido muy buenos discípulos”.

<sup>7</sup> También dirigió junto con el profesor Pedro Palol la edición española de la *Historia del Arte Universal* de la editorial StauffacherAG, de Zurich, publicada por la Editorial Moretón de Bilbao, encargándose en la misma de los capítulos dedicados al arte español.

concierno a la metodología de la Historia del Arte, otra de sus preocupaciones, se ha de recordar su interesante discurso de apertura del año académico 1976-1977 en la Universidad de Valladolid, titulado “Presente de la Historia del Arte”.

Fuera ya de su actuación en el ámbito universitario pero estrechamente ligado a su condición de catedrático de Historia del Arte, hay que resaltar otras muchas facetas: desde la defensa del patrimonio artístico como Delegado Provincial de Bellas Artes, cargo después transformado en el de Consejero Provincial de Bellas Artes, hasta la tarea museística o su papel como académico de Bellas Artes.

Por lo que respecta a sus cargos al servicio del patrimonio monumental, llevó a lo largo de toda trayectoria una incesante actividad en defensa del mismo. A pesar de las muchas dificultades que comportaba en aquellos años la defensa del legado monumental de la ciudad y la provincia, siempre hizo gala de su independencia saliendo al paso de las arbitrariedades y atentados cometidos por entonces en nuestro acervo artístico. Sus desvelos en este ámbito le comportaron buen número de disgustos y enfrentamientos. Es cierto que muchas veces su actuación se vio abocada al fracaso dadas las fuertes presiones de aquellos años terribles para la conservación del conjunto monumental de la ciudad, pero lejos de dimitir permaneció al frente de esos cargos consciente de que “tirar la toalla” era darse por vencido en esa lucha sin cuartel contra los espurios intereses de entonces, amparados muchas veces por las habituales “cacicadas” de los políticos del franquismo y posteriores. Como se ha dicho con acierto, si hubiera dimitido a no dudar los resultados habrían sido aún más catastróficos<sup>8</sup>.

Es obligado asimismo ponderar su eficaz labor museística. Bajo su asesoramiento y dirección se montaron el Museo Diocesano y Catedralicio (del que redactó el Catálogo), la Casa de Colón y el Museo del Convento de Santa Ana. Desde 1967 fue Presidente del Patronato del Museo Nacional de Escultura. En dicho museo tuvo destacadas intervenciones en el montaje y organización de importantes exposiciones, como la conmemorativa del centenario del matrimonio de los Reyes Católicos o la del IV centenario de la muerte de Juan de Juni. Notable fue también su papel en la organización y coordinación de los estudios de los catálogos de las primeras ediciones de las exposiciones de *Las Edades del Hombre*, destacando su protagonismo en la primera, celebrada en 1988, en la catedral de Valladolid.

En cuanto a su participación en congresos de historia del arte, intervino en gran número de ellos presentando ponencias y comunicaciones, actividad que culminó en su labor como organizador y secretario general del II Congreso Español de Historia del Arte. Celebrado en Valladolid en octubre de 1978 en el marco del Museo de Pintura de La Pasión, el congreso se dedicó al arte español del siglo XIX, una parcela hasta entonces escasamente estudiada en nuestro país y que por esos años comenzó a ser objeto de una mayor valoración.

Por otra parte, y si bien perteneció a varias academias e instituciones culturales, en ese ámbito habría que destacar su pertenencia como miembro numerario de dos de ellas: la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, en su ciudad, y unos años después, la Real de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

<sup>8</sup> J.RIVERA, “Juan José Martín González. Un erudito al servicio del patrimonio”, en VV.AA., *Personajes vallisoletanos*, tomo I, Diputación de Valladolid, 2002, p. 310.



En la inauguración de *Las Edades del Hombre*, en la catedral de Valladolid (1988), conversando con el arzobispo Delicado Baeza, el comisario Velicia y el canónigo Castro Toledo.

Elegido académico en la corporación vallisoletana en 1977, en diciembre de ese mismo año leyó su discurso, “*El poeta José Zorrilla y las Bellas Artes*”, título que ponía de manifiesto la vinculación y relación entre la literatura y el arte en la obra del poeta vallisoletano, un tema éste de los nexos entre las letras y las bellas artes que fue siempre objeto de su interés<sup>9</sup>. En nuestra Academia fue consiliario de la sección de escultura y uno de sus miembros más activos y trabajadores, impartiendo conferencias y participando con dedicación y entusiasmo en los distintos cometidos de la misma, y en especial los referidos a la defensa del patrimonio. Con Martín González entró la Universidad y la historia del Arte en la Academia, al proponer enseguida el acceso a la misma a sus discípulos y colaboradores, los profesores del departamento de Historia del Arte.

Ocho años después, en 1985, tras ser elegido académico, tomó posesión de su sillón de la Real Academia de San Fernando, leyendo en el acto de ingreso un importante discurso titulado “*El Escultor en el Siglo de Oro*”<sup>10</sup>. El tema elegido respondía a una de las líneas de investigación que atrajo su atención desde sus comienzos: la valoración sociológica de la

<sup>9</sup> J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El poeta José Zorrilla y las Bellas Artes*. Discurso con motivo de su recepción pública el 14 de diciembre del 1977 y contestación en nombre de la corporación a cargo de A. PRIETO CANTERO, Real Academia de bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, Valladolid, 1977.

<sup>10</sup> J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor en el Siglo de Oro*. Discurso leído en el acto de recepción pública el 17 de junio de 1985 y contestación del mismo por J. HERNÁNDEZ DÍAZ, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1985.



Martín González en el acto de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción –Valladolid, 1977– (izq.) y durante la lectura de su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando –Madrid, 1985–.

vida cotidiana del artista y sus mecenas. A este respecto, el año anterior había publicado uno de sus libros más interesantes, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, obra editada dentro de la prestigiosa colección Ensayos de Arte Cátedra, que dirigía su amigo Antonio Bonet Correa.

Adscrito a la sección de Escultura, desarrolló una importante actividad en la Corporación y fruto de sus investigaciones en el archivo de la misma exhumando inventarios y catálogos, fue entre otros trabajos, la publicación de su libro sobre el escultor Luis Salvador Carmona, aparecido en 1990<sup>11</sup>.

Por otra parte también, entre las muchas facetas que desarrolló destaca la labor llevada a cabo en la catalogación de la riqueza artística de Valladolid y su provincia, infatigable labor de campo por la que se interesó a lo largo de toda su trayectoria profesional.

Siendo muy joven, en 1949 publicó su *Guía histórico-artística de Valladolid*, de la que aparecieron después nuevas ediciones en 1954, 1972 y 1986<sup>12</sup>. Además de esta guía sobre los monumentos de la ciudad, publicó también la *Guía de la Provincia de Valladolid*, editada en 1968 dentro de la colección Guías Artísticas de España de la Editorial Aries de Barcelona.

<sup>11</sup> J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*, Madrid, 1990.

<sup>12</sup> Las dos primeras ediciones además ir ilustradas con fotografías llevaban bellos grabados realizados por Mariano Cantalapiedra Nieto, dibujante y litógrafo salido de las aulas de la Escuela de Artes y Oficios vallisoletana. De la guía apareció luego una tercera edición publicada por Miñón en 1972 y finalmente, en 1986, la editada en color por Everest dentro de su popular colección de guías de ciudades.

Entre 1973 y 1987 asumió la dirección del *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*, editado por la Diputación de Valladolid. Obra colectiva de la mayor importancia, en 1956 había sido encomendada al cronista provincial Esteban García Chico, quien había publicado hasta entonces los tomos dedicados a Medina de Rioseco, Medina del Campo y Nava del Rey. Con ser su labor muy meritoria, García Chico no tenía la formación académica que el proyecto requería. Era sobre todo un investigador de archivo, no un profesional de la historia del arte. A su muerte en 1970, el proyecto se interrumpió, tomando el relevo Martín González, quien asumió el reto de completar la obra. Bajo su dirección y coordinación, al dotar al catálogo de mayor rigor científico y académico, Martín González dio un cambio de



rumbo al mismo al encomendar los diferentes volúmenes a los profesores del Departamento de Historia del Arte. Su realización fue un cometido sumamente laborioso, un

Durante la realización del Catálogo Monumental de Valladolid y su provincia, con sus colaboradores los profesores Enrique Valdivieso, Jesús Urrea, José Carlos Brasas Egido, Felipe Heras y Francisco Javier de la Plaza.



trabajo ingente que llevó a cabo junto con sus colaboradores, los profesores de su Departamento universitario a los que encargó una parte importante de los tomos, reservándose cuatro de los mismos.<sup>13</sup>

Para los que participamos en aquella tarea, representó una gran oportunidad y toda una verdadera escuela que marcó a partir de entonces nuestra orientación como historiadores

del arte dedicados principalmente a la investigación de campo. Fue una tarea francamente dura, pero sumamente grata, y muy positiva para nosotros, precisamente en esos primeros momentos en que iniciábamos con la mayor ilusión nuestra andadura en la profesión.

Previamente a estos trabajos de realización y dirección del Catálogo Monumental, también por encargo del Ministerio de Educación y Ciencia, el profesor Martín González había emprendido la elaboración del *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*. Editado en 1970, fue el primero que se publicó en España. Se realizó en dos campañas, aprovechando las vacaciones de verano y en su elaboración participaron los profesores M<sup>a</sup> del Carmen Alonso-Pimentel, Julia Ara Gil y Felipe Heras, los tres bajo la dirección suya. Fue aquel un instrumento de trabajo de la mayor utilidad ya que al inventariarse por primera vez todas las iglesias y el patrimonio artístico de la ciudad y los pueblos de la provincia, se convirtió en obra de ineludible consulta y de gran valor para investigadores posteriores.

Con esta experiencia, en los años siguientes Juan José acometió otra tarea de gran empeño: el *Inventario artístico de Palencia y su provincia*. Encargado también por el Ministerio de Educación y Ciencia, se publicó en dos tomos, aparecidos en 1977 y 1983 respectivamente. Al igual que en el caso de Valladolid, fue una obra en equipo realizada bajo su dirección, en la que, además participaron como autores los profesores Enrique Valdivieso, Jesús Urrea, José Carlos Brasas, y Blanca García

Vega. Su elaboración supuso un trabajo ímprobo, dada la extensión de la provincia de Palencia, exigiendo numerosos desplazamientos, la clasificación de obras, consulta de fuentes y bibliografía, así como la obtención de fotografías y levantamiento de planos.

<sup>13</sup> Los últimos tomos del Catálogo Monumental los dirigió y coordinó el profesor Jesús Urrea, así como la edición digital en DVD del mismo publicada en junio del 2006 por el Diario EL MUNDO.



Durante la campaña del *Inventario artístico de Palencia y su provincia*, con los coautores del mismo José Carlos Brasas, Jesús Urrea, Blanca García Vega y Enrique Valdivieso.

Realizado todo ello en dos campañas durante dos veranos consecutivos, fue también una experiencia inolvidable y extraordinariamente fructífera, que supuso un mayor conocimiento del patrimonio artístico de Palencia y su provincia, así como el descubrimiento de buen número de importantes obras de arte totalmente desconocidas.<sup>14</sup>

Por último y sobre todo, dentro de todas esas múltiples actividades llevadas a cabo, destaca su importante trayectoria investigadora reflejada en el inmenso caudal de estudios y publicaciones dedicadas a las áreas más diversas. Esa fue su principal y más relevante dedicación, trayectoria que fue reconocida y galardonada en 1968 con la Encomienda de Alfonso X el Sabio, la Medalla al Mérito Turístico y cinco años después con la Medalla de Plata de las Bellas Artes.

Enumerar y repasar la larga lista de sus publicaciones es una tarea casi imposible que reborda los límites de esta comunicación. El capítulo de sus publicaciones resulta abrumador pues consta de 386 títulos, de los cuales, 60 son libros, 222 artículos, 56 obras colectivas (catálogos de exposiciones o comunicaciones en actas de congresos). El resto son folletos, prólogos y reseñas de libros, habiendo dirigido asimismo 18 tesis doctorales y buen número

<sup>14</sup> En ese ámbito de la difusión del patrimonio artístico de Castilla y León, asimismo colaboró en otra obra ambiciosa, la edición en 18 tomos de *Tierras de España* obra publicada por la Fundación Juan March. Martín González redactó la parte dedicada al arte en los dos tomos referentes a Castilla la Vieja y León, aparecidos en 1975. Incansable y excelente fotógrafo publicó dos libros ilustrados con sus propias fotografías al lado de bellos comentarios literarios. Así en 1972 el titulado *Surcos de Castilla* y más tarde, concretamente en 1984, el que lleva por título *Esperar*, en colaboración con su hija Rosa María Martín López.





En 1973 recibió la Medalla a las Bellas Artes en la sala de Juni del Museo Nacional de Escultura.

de memorias de licenciatura. Se trata de una ingente producción llevada a cabo de manera continuada a lo largo de 50 años de dedicación, un larguísimo *curriculum* que lo sitúa entre los historiadores del arte español más prolíficos e influyentes.

A ese respecto y aunque hizo también muchas aportaciones al estudio de la historia del arte en casi la totalidad del ámbito nacional, su trayectoria investigadora –como veremos– estuvo desde el primer momento estrechamente orientada a Valladolid y su provincia, ampliándose prácticamente a todo al arte castellano-leonés. Muchos de esos trabajos se publicaron en el *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, la revista del departamento de la que fue director desde 1971 hasta su jubilación en 1993.

Fundada en 1932 y citada habitualmente por su sigla *BSAA*, en el año 2005 se escindió en dos, dedicadas respectivamente a las secciones de Historia del Arte y de Arqueología, respectivamente. La revista bajo su dirección, se convirtió, junto con *Archivo Español de Arte y Goya*, en una de las más importantes y reconocidas tanto a nivel nacional como en el extranjero.<sup>15</sup>

No obstante la dificultad de resumir toda esa abundante cantidad de estudios y publicaciones dedicadas a las áreas más diversas, dentro de su producción podrían destacarse como principales algunas líneas de investigación, empezando por sus trabajos de arquitectura, en los que como en muchos otros ámbitos, fue pionero. Así se comprueba en sus primeros artículos y su primer libro dedicado a la arquitectura doméstica del Renacimiento en Valladolid, tema que, como ya se ha mencionado, fue objeto de su tesis doctoral. Algunos

<sup>15</sup> Consejo de redacción del B.S.A.A., *La larga vida del B.S.A.A.*, LIX, 1993, pp. 529-530.



de esos primeros trabajos, muchos años después, lógicamente serían superados por historiadores más jóvenes, algunos de ellos discípulos y colaboradores suyos. No obstante teniendo en cuenta esos primeros años y la carencia de medios que entonces había, no cabe duda que fueron estudios muy meritorios que abrieron nuevas sendas y marcaron la pauta a seguir para futuras trabajos de investigación.

Como se ha mencionado, sus primeras publicaciones, tanto sus artículos aparecidos en el Boletín del Seminario<sup>16</sup> como su tesis doctoral, fueron de arquitectura civil vallisoletana. Con estos trabajos iniciaba una de sus líneas de investigación que más veces acometió a lo largo de su carrera: la relativa a la arquitectura de los Austrias y de los palacios reales españoles. Recuérdense a este respecto sus artículos sobre los palacios de El Pardo, El Alcázar de Madrid, Alcázar de Toledo, Palacio de Carlos V en Yuste, Panteón del Escorial y Palacio de Aranjuez, para cuyo estudio utilizó la documentación de archivo, como, entre otras, la custodiada en el Archivo de Simancas en su sección de Casa Real y Obras y Bosques.

También la arquitectura religiosa fue objeto de su atención, en especial la arquitectura clasicista y barroca. Así pueden citarse sus estudios sobre la arquitectura de las órdenes religiosas, principalmente de los jesuitas y los carmelitas. Por último, esta dedicación culminó con la aparición de su libro sobre la *Arquitectura barroca vallisoletana*, editado por la Diputación de Valladolid en 1967.

No obstante, fue la escultura la parcela a la que dedicó mayor atención, siendo considerado por sus muchas aportaciones como uno de los principales especialistas españoles, tanto de la escultura del renacimiento como del barroco. Fueron numerosas sus monografías, siendo precisamente uno de sus primeros libros en este campo, la consagrada a Esteban Jordán. Publicada en 1952 cuando aún era profesor adjunto en la Universidad, la edición fue costeada por el Ayuntamiento de Valladolid, siendo prologado el libro por Apraiz. A este capítulo de la escultura romanista dedicó también algunos artículos de indudable interés, como el estudio sobre Gaspar Becerra publicado en 1969 en la revista *Archivo Español de Arte*.

No obstante, el artista al que consagró sus mayores desvelos fue Juan de Juni, al que dedicó una monumental y espléndida monografía, tal vez el libro publicado con mayor lujo y esmero que se había dedicado hasta entonces en España a un escultor. Editado en 1974 por el Patronato Nacional de Museos del Ministerio de Educación y Ciencia, fue una de las monografías más importantes que llevó a cabo, fruto de una dedicación apasionada y una exhaustiva investigación de muchos años<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> "El palacio de Fabio Nelli", *B.S.A.A., tomo X, 1943-1944, pp. 179-182* y "Aportaciones a la casa-palacio en Valladolid", *B.S.A. A., tomo XI, 1944-1945, pp. 207-213*.

<sup>17</sup> Juni había sido ya objeto de estudio en una de sus primeras publicaciones, el pequeño libro dedicado al artista publicado en 1954 en la colección *Artes y Artistas del Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C.* Con posterioridad a su gran monografía, volvería una y otra vez sobre el artista, en trabajos como el *Catálogo de la Exposición conmemorativa del IV centenario de la muerte de Juan de Juni*, en colaboración con Jesús Urrea y José Carlos Brasas. La muestra se celebró primero en septiembre de 1977 en el Museo de la Pasión, en Valladolid, y unos meses después en Madrid, en la sala de exposiciones de la Biblioteca Nacional. Posteriormente aparecería el librito dedicado a *El Entierro de Cristo*, del Museo Nacional de Escultura, un estudio con motivo de la restauración del grupo que tras la anterior exposición se llevó a cabo en Madrid a cargo del Instituto Central de Conservación y Restauración de Obras de Arte.



A su importante contribución al conocimiento de la escultura del renacimiento se ha de sumar su otra gran dedicación: el estudio de la escultura barroca. Y así, en 1959 se publicó el primer volumen de otra de sus obras más relevantes, la *Escultura barroca castellana*, un voluminoso libro abundantemente ilustrado, encargado por la Fundación Lázaro Galdiano a iniciativa de su director, el catedrático de Historia del Arte José Camón Aznar, quien prologó la obra.

Se trataba de una aportación fundamental, una obra de conjunto que en seguida se convirtió en punto de partida y obligada referencia para todos los estudios posteriores. La investigación requirió por parte de su autor un trabajo sumamente laborioso. Centrado fundamentalmente en la escuela vallisoletana, aparte de la obligada consulta de las fuentes documentales con la exploración de multitud de archivos parroquiales, el libro conllevó el estudio de primera mano de muchísimas obras, así como la realización de multitud de fotografías, lo que exigió el desplazamiento a lugares entonces recónditos. Unos años después, concretamente en 1971 y como complemento del primer volumen, la misma institución publicó la segunda parte, que ampliaba el estudio a las otras provincias de Castilla la Vieja y León. Aunque se trataba de un estudio menos profundo, pues se centraba en una selección de las obras más representativas de cada provincia, no por ello resultaba menos interesante al ser un campo prácticamente desconocido hasta entonces, sirviendo igualmente de guía y punto de partida para futuros trabajos más específicos.

En 1980 el Ministerio de Cultura le publicó su otra gran monografía, la dedicada a la otra figura señera de nuestra escultura, *Gregorio Fernández*, probablemente su libro más importante y en el que hizo un gran esfuerzo de catalogación y valoración de las numerosísimas obras del maestro.

Por otra parte, siempre le interesó mucho el estudio de la retabística y su tipología, uno de sus temas predilectos, al que dedicó uno de sus últimos libros, el titulado *El Retablo Barroco en España* editado en 1993, poco antes de su jubilación.

Todo su saber y experiencia en ese campo de la escultura lo volcó asimismo en algunas obras de carácter general, a síntesis de carácter didáctico tan importantes como su *Escultura*



*Barroca en España, 1600-1770*, publicada por la Editorial Cátedra, una obra que se convirtió en el manual por excelencia sobre el tema, siendo a partir de entonces libro de obligada consulta tanto para profesores como para estudiantes universitarios<sup>18</sup>.

Hasta sus últimos años en activo continuó haciendo incursiones en escultura, destacando en ese sentido la ya citada monografía de *Luis Salvador Carmona*, así como otra de sus últimas obras dedicada esta materia, *El escultor en Palacio (viaje a través de la escultura de los Austrias)*, editada por Gredos en 1991.

Finalmente y por lo que se refiere al estudio de otras manifestaciones artísticas, su contribución aunque considerable fue mucho menor. En pintura por ejemplo, un campo que él mismo reconocía que no era el suyo y para el que no tenía la misma agudeza y ojo clínico que para la arquitectura y la escultura, aportó sin embargo no pocos artículos que dieron a conocer numerosas obras de pintores de distintas escuelas, tanto de maestros góticos y renacentistas como de artistas pertenecientes al manierismo y el barroco<sup>19</sup>.

Y bien, una vez que repasada su larguísima actividad docente e investigadora, es obligado ya concluir esta semblanza, no sin antes referirse a su jubilación y sus últimos años. A decir verdad, los años de la última etapa de su carrera universitaria los vivió ya con creciente inquietud e incluso con cierto disgusto. La universidad había cambiado radicalmente; ya no era su universidad y su mundo poco a poco se fue desmoronando.

<sup>18</sup> Con posterioridad publicó otros trabajos de conjunto, como fueron el volumen de la colección *Summa Artis* dedicado a la escultura y la arquitectura del Barroco en España, tomo que redactó en colaboración con sus amigos los catedráticos de historia del Arte de las universidades de Sevilla y Granada José Hernández Díaz y José Manuel Pita Andrade; y finalmente, el capítulo de la escultura barroca en el tomo VI de la *Historia del Arte en Castilla y León*, de la editorial Ámbito.

<sup>19</sup> Recuérdense, entre otros muchos, los dedicados al Maestro de Portillo, Maestro de Osma, Maestro de Olivares, Antonio Vázquez, Vicente Carducho, Pantoja de la Cruz, Mateo Cerezo, etc. El único libro que dedicó a un pintor fue una monografía sobre *Velázquez* publicada por la Editorial Moretón de Bilbao en 1968.

Por si esto fuera poco, en 1993, al cumplir los 70 años y tras esa fecunda y prolongada andadura le llegó la jubilación. Al terminar oficialmente su vida profesional, y aunque Martín se negó tercamente a un merecido acto público de homenaje, la Universidad le ofreció y dedicó un grueso volumen de homenaje, un compendio de trabajos de un gran número de profesores, discípulos, amigos y compañeros.<sup>20</sup>

Con todo, don Juan José no pudo ni supo asimilar el hecho inevitable del retiro académico. Como para otros muchos profesores universitarios todavía en plenitud de facultades, aquella nueva situación le supuso un trauma que le amargó los últimos años de vida. De la noche a la mañana se vio desprovisto de su función como catedrático, de su despacho, de su condición de director del departamento y del Boletín del Seminario... A todo ello se sumó algún que otro agravio y menosprecio por parte de algunas instituciones oficiales que no dejaron de dolerle profundamente, como el hecho de que la Junta de Castilla y León no le concediera el Premio Castilla y León a las Artes, galardón que con toda justicia bien merecía.<sup>21</sup>

Además, una depresión por problemas familiares le abocó a la pérdida paulatina de salud, precipitando su final. Un lamentable final que indudable Martín González no se merecía. Y así, tras esos años, y tras arrastrar penosamente esa enfermedad, en un caluroso 24 de julio del 2009, falleció en Valladolid a sus 86 años de edad.

A las puertas de cumplirse el centenario de su nacimiento, nos queda sobre todo su ejemplo y el recuerdo de su magisterio y amistad. Fue la suya una vida entregada con pasión y entusiasmo a su gran vocación: el estudio de la historia del arte, ese fue su principal legado y herencia.

<sup>20</sup> AA.VV., *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Universidad de Valladolid, 1995.

<sup>21</sup> Nombrado profesor emérito por la Universidad de Valladolid, en esos últimos años sin embargo sus vínculos con ella siguieron vivos. Así en el año 2003 ofreció a la Universidad su biblioteca particular, compuesta por cientos de volúmenes especializados en arte. Sobre esta donación fue el propio Martín González quien se dirigió al rector, por entonces Jesús María Sanz Serna, para pedirle que la entrega se realizase en vida, en lugar de a título póstumo como inicialmente había manifestado. Coincidiendo con la donación, y como reconocimiento a la difusión del arte portugués y del patrimonio luso que había hecho a lo largo de toda su carrera, la Universidad de Coimbra le nombró Doctor *Honoris Causa* en un acto trasladado a Valladolid para evitar su desplazamiento hasta la ciudad del país vecino.

## «Donum civitati». La colección del Museo Nacional de reproducciones artísticas del Museo Nacional de Escultura

**ALBERTO CAMPANO** | Museo Nacional de Escultura

El Museo Nacional de Escultura ha visto enriquecidas sus colecciones –en realidad duplicadas– a partir de la asignación de los fondos del extinto Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Se trata sin duda de una colección singular e importante y de un verdadero regalo para la ciudad<sup>1</sup>, si bien aún incompleto, como veremos. Las líneas siguientes pretenden poner de relieve la naturaleza y el valor de esta colección, cuyas obras, aunque datadas a partir del siglo XIX, nos remiten a creaciones e ideas mucho más antiguas, conformadoras de una parte esencial de nuestra cosmovisión.

### La Antigüedad creadora. La Antigüedad transmisora

El punto de partida de todo lo que a continuación comentaremos lo constituye la explosión de la creatividad griega. En un momento de lo que Jaspers denominó la Era Axial, la razón y el instinto se coaligaron en la Hélade para crear algo tan singular, tan certero, bello y fecundo que pese a la oscuridad, pese a la barbarie, pese al fanatismo, ha salido a flote una y otra vez, iluminando como un faro el devenir de la humanidad, a través de una serie de creaciones que nos hablan de orden, de observación, de preguntas, y quizás de respuestas aún pendientes.

<sup>1</sup> A ello alude el título de este texto, que es transcripción de la charla leída en la Academia de la Purísima Concepción el 2 de noviembre de 2022. Quiero agradecer a D. Manuel Arias y muy especialmente a D. Jesús Urrea, secretario de la institución, la oportunidad de haber podido presentarla.



Fig. 1. *Doriforo* y *Discóbolo*, dos de los más famosos estudios sobre el canon del cuerpo humano. Copias de réplicas romanas a partir de originales griegos del s. V a. C., Museo Nacional de Escultura, Archivo MNE.

En el terreno artístico, este impulso les llevó a intentar comprender las formas observándolas en profundidad y con detalle, tratando de hallar relaciones entre la parte y el todo, de modo que cada elemento pudiera ser entendido y explicado en relación al conjunto [fig. 1]. Y así, partiendo de imágenes que apenas se separaban del tronco o la roca originarios, fueron capaces de ir conquistando, gracias a una mirada nueva, despejada y meticulosa la maestría en la percepción y representación de la realidad.

Debemos al mundo romano el primer hito en la apreciación extranjera del legado griego. Pueblo en origen tosco, hábil para la guerra pero menos para la reflexión, los romanos quedaron deslumbrados por el genio heleno, y en la sucesión de conquistas que van desde Tarento a la guerra con Mitrídates, pasando por las tomas de Siracusa o Corinto, es decir, entre los siglos II y I a. C. sometieron a la Hélade a un enorme saqueo. Miles de estatuas fueron llevadas a Roma, aunque solo de algunas de ellas tenemos noticias, gracias a escritores como Plinio el Viejo, quien nos las describe dispersas por santuarios, teatros, basílicas y jardines. Otra imagen de este mismo fenómeno, apenas un atisbo de lo que debió ocurrir, nos la ofrecen los barcos que naufragaron en el Mediterráneo cargados con obras de arte en Sounion, Madhia, Antikitera o Riace.

Fue así como, en tiempos de Augusto, Roma llegó a ser una metrópoli monumental, a la altura de las más notables ciudades helenísticas. Pero concluida la época del pillaje, Roma

seguida sedienta de belleza griega. Para entonces ya no se trataba únicamente de satisfacer un anhelo estético, pues la posesión de bienes artísticos se convirtió en un rasgo de prestigio social, y ello dio lugar a una enorme demanda de arte, con el consiguiente encarecimiento de los originales griegos –a veces exorbitante, especialmente en el caso de la pintura– y al auge de la copia escultórica, fenómeno polifacético que incluía desde la recreación de obras arcaicas a la yuxtaposición de retratos romanos sobre cuerpos de esculturas griegas. También se replicaron directamente obras helénicas, a menudo engrosándoles las piernas o dotándoles de apoyos suplementarios, necesarios para robustecer las versiones marmóreas de los broncees autoportantes. Podemos condensar todo este desarrollo en la idea de que Roma triunfadora se rindió al genio griego, y la escultura aprendida en Grecia se distribuyó por todo el imperio: de Egipto a Britania y del Rhin a Numidia.

En opinión de algunos investigadores, como Rune Frederiksen o John Boardman, esta masiva difusión del arte grecorromano no hubiera sido posible sin moldes, casi con seguridad elaborados en yeso.

Son pocos los testimonios directos conservados en este sentido, pero entre ellos hay uno excepcional. Se trata del hallazgo del taller escultórico de Bayas, activo en el Golfo de Nápoles entre los siglos I y II. Allí, entre el material de relleno usado para colmatar una bodega, aparecieron 400 fragmentos escultóricos de escayola, correspondientes a un mínimo de 24 y un máximo de 33 estatuas, entre las que se reconocen el rostro del *Aristogiton* [fig. 2], fragmentos del *Harmodios*, de amazonas tipo Sciarra, Sosikles y Mattei, o de la *Atenea Velletri*, entre otras. Es decir, restos de moldes de famosas obras maestras griegas, en bronce, de los siglos V y IV a. C., sin duda correspondientes a un importante taller, que las usó para hacer copias en mármol a escala natural.

Pasado el gran momento de asimilación y recreación representado por el final de la República y



Fig. 2. Busto de Aristogitón elaborado a partir de copia romana de original griego (s. V a. C.) y fragmento de la misma obra hallado en el taller de Bayas (Italia) (ss. I-II), Museo Nacional de Escultura y Museo Arqueológico de los Campos Flégreos, Archivo MNE y Licencia Creative Commons, respectivamente.

el Alto Imperio, es decir, aproximadamente a partir de finales del siglo III, el arte romano cambia de rumbo y abandona progresivamente su venero clásico en favor de otras perspectivas, en un contexto de descomposición política, donde emerge el cristianismo como la gran fuerza religiosa, política e intelectual del futuro.

Si en un primer momento este había tratado de ignorar la plástica clásica –«Dios cierra los ojos a los periodos de ignorancia», llegará a decir San Pablo–, los teólogos de los siglos II y III despreciarán las imágenes de emperadores, dioses y héroes como materia muerta y engañosa. Con el triunfo del cristianismo, el desprecio se convertirá en persecución e iconoclastia. Juan Crisóstomo, por ejemplo, puso en duda la citada frase de San Pablo, atribuyéndola a un escriba, y se publicaron leyes prohibiendo el culto pagano e instando a la



Fig. 3. Cabeza de Afrodita con cruz inscrita en el rostro, Museo Arqueológico Nacional de Atenas, Wikipedia, L. Creative Commons.

destrucción de estatuas y templos no cristianos a lo largo de todo el imperio [fig. 3]. A la devastación se sumaron las invasiones y sobre los restos del fabuloso museo que había sido Roma se fue edificando, poco a poco, la nueva capital de la cristiandad.

La fe marcó a hierro y fuego los mil años siguientes, y toda indagación y toda expresión se hicieron desde esa perspectiva. Ni la mentalidad ni las circunstancias propiciaban tornar la mirada hacia la Antigüedad. Y sin embargo esta nunca estuvo del todo ausente. Allí donde surgía orden y bajo la tutela de un poder fuerte se avivaron algunos de sus rescoldos. Así, se habla de los renacimientos de Nortumbria, carolingio, otoniano, o el del año 1200. Todos esos desarrollos medievales comparten un parecido modo de acercamiento, parcial y epidérmico, al mundo y al arte clásicos, no tanto revitalizado como reutilizado con fines diversos, pero siempre al servicio del poder y la fe.

Especial significado entre estas reviviscencias tuvo el conocido como Protorenacimiento del siglo XII, surgido en Francia

meridional, Italia y España, es decir, en lugares con importante sustrato clásico. En opinión de Panofsky, sus artífices lograron en ocasiones representaciones sorprendentemente clasicistas, que culminaron durante la plenitud del gótico, por ejemplo, en la obra de Nicolás Pisano, o en algunas figuras de la portada de la catedral de Reims.

Además de como fuente de inspiración artística, el arte y el legado de la Antigüedad fueron objeto de otro tipo de intereses y recuperaciones, vinculadas a aspectos diversos, entre ellos los legales y políticos. Por ejemplo, la escuela de glosadores de Bolonia llevó a cabo, a



partir del siglo XI, una labor de recuperación y actualización del derecho romano, cuyos planteamientos fueron utilizados, entre otros, por el movimiento de las comunas: una corriente política de tipo localista, surgida entre los siglos XII y XIV en Italia, en el marco de las disputas entre el papa y el emperador. En ciudades como Siena, Florencia o Peruggia, donde el movimiento comunal triunfó en algún momento, se recurrió a la estatuaría clásica como recurso para enfatizar la pretendida conexión con los tiempos y los supuestos ideales «romanos». Y tales símbolos fueron escrupulosamente barridos por la subsiguiente reacción conservadora, que hizo que las puertas de las ciudades, las fuentes, e incluso las nuevas monedas dejaran de aludir al pasado clásico y rindieran homenaje a la religión.

Pero no fueron estos poderes los únicos que pretendieron rentabilizar políticamente el naciente prestigio de la Antigüedad, y de la estatuaría clásica en particular. En sus querellas con el emperador, el sumo pontífice recurrió a una serie de elementos simbólicos que, afirmaba, habían sido entregados al papa Silvestre por el emperador Constantino –entre ellos seguramente la *Loba*, el *Camilo*, y especialmente el supuesto *Retrato ecuestre de Constantino*, (Marco Aurelio)– que desde el siglo VIII se erigían en la zona de San Juan de Letrán. Reivindicadas como símbolos de la heredada autoridad imperial, y al menos en tiempos avanzados erigidas sobre columnas, ofrecían un decorado prestigioso para los actos de la curia, evidenciando el pretendido vínculo entre el imperio romano y el papado, y dotando así a este último de un aura de legitimidad de la que carecía el moderno emperador del Sacro Imperio.

En este contexto de olvidos y descubrimientos parciales del legado de la Antigüedad, de puesta al servicio de unas u otras causas fue tomando cuerpo una noción de pérdida, un claro concepto de fractura en el curso de la historia, con el consiguiente sentimiento de enajenación, embrión de una decidida voluntad de recuperación.

Destaca en este proceso un nombre, Francisco Petrarca. Para él la Antigüedad no era un depósito de obras muertas, era un modelo vivo, apto para inspirar todos los ámbitos de la existencia, si bien el arte y literatura eran los terrenos ideales para enlazar con los antiguos. No mediante la imitación, sino a través de la recreación. No bastaba con reutilizar lo clásico, había que revivirlo a partir de los sus más nobles componentes. Según Panofsky, la «Edad Media había dejado insepulta a la Antigüedad, y alternativamente galvanizó y exorcizó su cadáver. El Renacimiento lloró ante su tumba y trató de resucitar su alma».

## Del olvido al entusiasmo

Desde finales de la Edad Media las ciudades italianas, especialmente Florencia y Roma, ricas y expansivas, comenzaron a mirar con interés creciente hacia un pasado que, cada vez más, se quería recuperar, especialmente por parte de artistas e intelectuales adinerados. Los ejemplos son numerosos, pero sin duda uno de los más famosos es el señalado por Vasari a propósito de Squarcione de Padua, de quien dice que ya a mediados del siglo XV había utilizado moldes en escayola de obras clásicas para instruir a sus discípulos, entre ellos al joven

Mantegna. Poco a poco fue creciendo una auténtica pasión por lo antiguo, manifestada de diversas formas. Una de ellas fue el inicio del coleccionismo anticuario, primero en el ambiente florentino e inmediatamente después –y con mayor repercusión– en la Roma de los papas. En la capital de la cristiandad se vivieron, pues, algunos de los hitos que marcaron el inicio de la pasión anticuaria. Allí y quizás en relación con el descubrimiento por Lorenzo Valla de que la Donación de Constantino era una falsificación, el papa Sixto IV y sus cardenales decidieron, en la segunda mitad del siglo XV, retirar de la plaza de San Juan de Letrán, sede

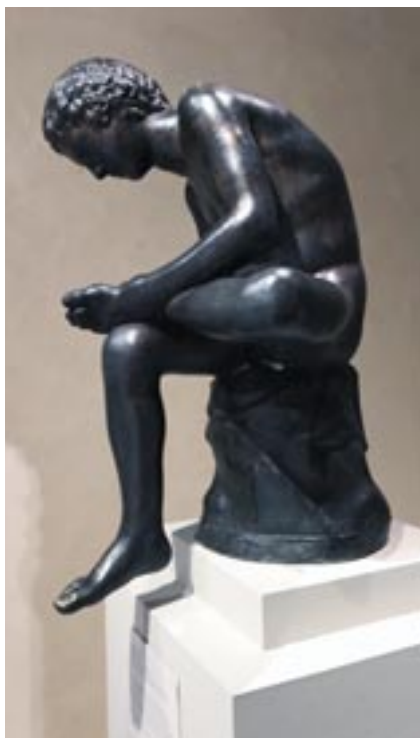


Fig. 4. Antonello Gagini, recreación del *Niño de la Espina*, hacia 1507-1509, Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, colección particular.

del poder pontificio, las estatuas antiguas que, investidas de gran significado político, habían apoyado la idea del papado como heredero de la autoridad imperial. Así, las obras antes citadas (*Loba*, *Camilo*, etc.) fueron trasladadas al Capitolio, sede del gobierno romano. Aunque ya eran conocidas, su nuevo emplazamiento facilitó en mayor medida su contemplación y acrecentó su fama [fig. 4]. Y ello dio lugar a tempranos intentos de réplica, como la que Antonello Gagini hiciera del *Espinario* (1507-1509), una interpretación aún un tanto libre de uno de los más exitosos modelos legados por la Antigüedad.

Aún más trascendente fue la construcción del patio del Belvedere, que Julio II encargara a Bramante en 1503. Definido por la erección de dos largos pasillos cubiertos, pensados para unir dos estancias vaticanas, el recinto interior resultante fue planteado como zona ajardinada, conocida como Cortile del Belvedere. Pronto incorporó una imponente figura de *Apolo* que por esas fechas había salido a la luz y rápidamente adquirió gran fama, y enseguida le acompañaron otras: *Laocoonte*, *Cómodo como Hércules*, *Hércules y Anteo*, *Cleopatra*, *Venus Félix* o *Tiber*. Se creó de este modo un

museo de antigüedades privado, descargado de toda connotación política y dedicado únicamente a la contemplación estética. La idea de «mostrar el arte de esta manera –la noción del arte en sí mismo– era algo tan nuevo como único», afirman Haskell y Penny [fig. 5].

A partir de este momento, algunas de las obras antiguas recién descubiertas pasarán a convertirse en paradigmas, ejemplos de buen hacer y reflejos de un mundo cuya lejanía incrementaba su prestigio, que lógicamente revertía en sus nuevos propietarios, acicate para el anhelo de poseerlas.



Fig. 5. Hendrick van Cleve III. *Vista de los jardines de Vaticano y la basílica de San Pedro*, siglo XVI, a la izquierda, en segundo término, los jardines del Belvedere, Frits Lugt Collection, Wikipedia, L. Creative Commons.

El papa, la curia, reyes y aristócratas pugnaron por hacerse con las obras ya conocidas y las que iban saliendo a la luz, en el marco de una pasión coleccionista cada vez más intensa y con un epicentro claro, Roma, donde las mejores esculturas eran halladas y donde en su mayor parte se quedaban, celosamente acopiadas por las más poderosas familias romanas y florentinas, también napolitanas, bien representadas en el colegio cardenalicio. Fueron ellas quienes construyeron los grandes repertorios de las que serán para siempre consideradas obras maestras y a las que aún prestan apellido: los Médici, los Borghese, los Ludovisi, los Farnese o los Barberini.

Pero también surgía el interés por las antigüedades fuera de Italia, siempre en el entorno del poder y la cultura. Y la única solución que hallaron para obtener las ansiadas imágenes tridimensionales fue la de la réplica, ya generalizada y mayoritariamente realizada en escayola, un negocio que si por un lado era «extremadamente caro», según afirman Haskell y Penny, representó un paso muy importante en la difusión de la escultura clásica.

La vía fue iniciada tempranamente por Francisco I de Francia, quien encargó a Primaticcio la reproducción de varias esculturas. Y así, a partir de 1542, llegaron a Fontainebleau los moldes de las obras más famosas de Roma, especialmente de la colección pontificia del Belvedere (*Apolo*, *Ariadna*, *Laocoonte*, *Venus*, un *Mercurio*, etc.) pronto vaciadas en bronce. El rey francés consiguió de este modo recrear en París «una nueva Roma» y su proceder se convirtió en modelo de coleccionismo áulico, seguido, entre otros, por María de Hungría, Enrique VIII, Luis XIII o Carlos I de Inglaterra. En España contamos con un



Fig. 6. Matteo Bonucelli. *Hermafrodito*, 1652, vaciado en bronce de obra romana, posible copia de original helenístico, Wikipedia, L. Creative Commons.

ejemplo cercano y paradigmático: la encomienda que Felipe IV hiciera a Velázquez [fig. 6] para obtener réplicas de esculturas clásicas en Italia, lo que propició su segundo viaje, entre 1648 y 1651.

Desde otro punto de vista, este no es sino otro ejemplo del valor concedido a las copias en este momento, nada lejos del otorgado a los originales. Por ejemplo, sabemos que el humanista Marco Mantova Benavides, apasionado coleccionista e interesado por los retratos de personajes antiguos, poseía una magnífica serie de bustos originales, que completaba sin problemas con copias de otros célebres, como los *Domiciano* y *Caracalla* de la colección Farnesio o el *Vitelius* de la colección Grimani. Nicolò Stoppio, un agente neerlandés establecido en Venecia, afirmaba por su parte que el cardenal Granvela expresaba esta idea del siguiente modo: «Prefiero una obra moderna perfecta sacada de la antigüedad que una obra antigua imperfecta».

Con ello se pone de manifiesto que para los entendidos de la época primaba el valor latente en la copia de una gran obra –fruto de su absoluta semejanza– sobre su carácter subsidiario, e incluso este podía ser superior al de originales tenidos en menos. Y tal concepción se iba a extender largamente en el tiempo. Coleccionismo y copia formarán de ahora en adelante las dos caras de la moneda de la pasión por la Antigüedad. Comienza la larga Edad de Oro de las copias.

A lo largo del siglo XVII quedó consolidado el corpus principal de obras de referencia, la mayoría en manos de las dinastías ya citadas (los Borghese, Ludovisi o Barberini), y si «los dos últimos tercios del siglo XVII fueron más un período de consolidación que de descubrimientos» hacia 1730, tuvo lugar una nueva aportación de piezas de primer rango, procedentes fundamentalmente de la Villa de Adriano, e inmediatamente sumadas al elenco más selecto.

Pero más allá de esas incorporaciones el siglo XVIII destaca por haber lanzado hacia la escultura de la Antigüedad una mirada no menos entusiasta que la de las centurias precedentes, pero sí más meticulosa [fig. 7]. Pues fue entonces cuando se adquirió la clara conciencia de que la gran mayoría de las amadas obras antiguas no eran originales, sino copias, sin que ello menguara en absoluto su estima. La primera llamada de atención sobre su verdadera naturaleza fue temprana. En 1722 los Richardson publicaron una guía del arte de Italia, en la que

se constataba por vez primera que ninguna de las firmas de las estatuas correspondían a las citadas por Plinio o Pausanias como las mejores, y que existían varias réplicas diferentes de un mismo modelo. Concluyeron que las obras disponibles representaban apenas una parte mínima de todo lo que en su día existió y eran, en realidad, copias.

Con el tiempo se acumularon más evidencias. A principios del siglo XVIII el Discóbolo era bien conocido –sobre el papel–, pues lo citaban autores clásicos como Quintiliano y Luciano de Samosata. Por ello cuando en 1781 se descubrió un ejemplar de mármol en la colina del Esquilino, fue inmediatamente identificado por Carlo Fea y Visconti el Viejo como la célebre obra de Mirón. Pero sabían que esta era de bronce, lo que levantó sospechas con respecto a su originalidad. Las dudas fueron plenamente confirmadas diez años después, cuando se hallaron en Tívoli dos réplicas más de esta misma obra, también de mármol. Aunque ni en este caso ni en el análogo del *Apolo Sauróctono*, tal certeza disminuyó su estima.

La idea no fue aceptada de modo general hasta la publicación, en 1764, de la *Historia del Arte de la Antigüedad*, de Winckelmann. En dicho texto no solo se reconocía abiertamente este hecho y se rectificaban iconografías erróneas, sino que, por vez primera, se proponía una acertada ordenación cronológica de las mismas. De hecho su obra su-

puso un replanteamiento general de cuanto se creía conocer, basado, según afirman estudiosos como Bianchi Bandinelli, en una concepción de base platónica, que evaluaba las obras de arte sobre la base de su proximidad a un modelo ideal «de abstracta perfección, algo análogo al mundo de las ideas de Platón».

No obstante, ni la aparición de modelos repetidos del *Discóbolo* o del *Apolo del Belvedere* ni su evidente carácter de réplicas atenuaron su prestigio; antes al contrario, cada vez se hicieron acreedoras de mayor admiración y estudio, y consecuentemente de multiplicación mediante la copia.



Fig. 7. Charles Townley y sus amigos en su galería de Park Street, estampa grabada por W. H. Worthington (1883) a partir de una pintura de J. J. Zoffani (1782). Museo Británico, Trustees of the British Museum.

El siglo XVIII, pues, profundizó en la idea del arte clásico como referencia absoluta en el terreno artístico. Sus expresiones más logradas serían consideradas los «apóstoles del buen gusto», según Diderot, y sus reproducciones en yeso fueron entendidas como sus inestimables pares, que multiplicaban los ejemplos y sus virtudes y constituían cauce ideal para aproximarse a la excelencia en el Arte. Josiah Wegwood, por ejemplo, sostenía que además de acrecentar la fama y el valor del original, ayudaban a extender el buen gusto, a instruir al público y a hacer progresar todas las artes. Aún más, su difusión, como la de los avances científicos, ayudaría a prevenir «el regreso a edades ignorantes y bárbaras».

Su perfección podía ser incluso abrumadora [fig. 8]. Chardin, por ejemplo, se quejaba de la tiránica disciplina de dibujar a partir de vaciados –«no habéis presenciado las lágrimas que han exigido este sátiro, este gladiador, esta Venus de Médicis, este Antinoo»–, y



Fig. 8. Johan Heinrich Füssli. *La desesperación del artista ante la grandeza de las ruinas antiguas*, Kunsthhaus, Zurich, Wikipedia, L Creative Commons.

Goethe, tras contemplar el *Apolo del Belvedere* en el Vaticano, afirmaba haber sentido «su alma a tal punto atrapada... que sus ojos ya no veían». Había incluso quienes, como el escultor Falconet, afirmaban que la contemplación de los originales a plena luz en Roma propiciaba menos la reflexión que el cuidadoso estudio de los vaciados.

Mengs, el principal representante de estas ideas en España afirmaba que solo existían dos vías para aproximarse a la belleza plástica: la reconstrucción intelectual de la naturaleza, a partir de la selección de sus elementos más bellos, o el estudio de las obras que ya habían hecho esa selección. Y esta era la vía más segura y rápida. La atención a las esculturas de la Antigüedad, su estudio cuidadoso era, pues, fundamental para la creación artística.

Y por ello fue un ávido y exigente coleccionista de copias que, entendía, debían ser puestas a disposición de los artistas, tal y como él hizo al legar su colección a Carlos III y a la Academia de San Fernando.

No obstante este crédito, obtener matrices recientes y de calidad de las obras que encarnaban la excelencia era un asunto delicado y complejo, pues los propietarios eran reacios a permitir la obtención de nuevos moldes, debido al deterioro que podía entrañar el proceso. «Se cree que pierden mucho las estatuas con el peso del yeso... y con las unturas que se



les hacen para que no se pegue, quitándosele lo que aquí se dice pátina, y demuestra la anti-güedad, y exponiéndose a que se rompan y maltraten», explicaba por entonces Manuel de Roda, embajador de España.

Pese a estas reticencias, a lo largo del siglo XVIII Roma se convirtió en un gran taller de copias, donde ya destacaban formadores con nombres propios, como Alessandro Mazzoni, Bartolomeo Matarelli, Bartolomeo Cavaceppi, o Vincenzo Barsotti, el último de los formadores que trabajó con Mengs, cuya biografía muestra el ascenso social de un humilde mercader ambulante a formador preferido por artistas y poderosos.

Así, a medida que avanza la decimoctava centuria, las colecciones de réplicas de escultura clásica eclosionaron en Occidente, desde Inglaterra a Polonia y desde Estocolmo a Roma, pasando por Berlín, Mannheim, Lauchhammer, o Venecia, sin olvidar Madrid o Florencia.

## En la Edad de Oro de los museos de réplicas, la creación del Museo de Reproducciones Artísticas

Preparado el terreno durante las tres centurias precedentes, el siglo XIX consagra el éxito de los museos de reproducciones. Y las réplicas no solo ocuparon sus espacios propios, sino que colonizaron los museos tradicionales, como ocurrió, por ejemplo, en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid), en el Museo Británico, o en el Louvre, donde se recurrió a ellas para reemplazar a las esculturas que Francia tuvo que devolver en 1815.

Sin duda la devoción de los siglos anteriores está en la base de tal éxito, pero este también se apoya en el hallazgo de nuevas aplicaciones, que amplían su espectro de posibilidades e intereses. Fueron usadas, por ejemplo, para cubrir ausencias que se estimaban inadmisibles, para ofrecer la imagen completa de un original cuyas partes se conservaban en distintos museos, o a la inversa, para poder contemplar modelos en su estado inicial, desembarazados de las adiciones posteriores. Se recurrió a ellas para comparar piezas dispersas en colecciones alejadas y así estudiar meticulosamente obras, estilos, autores, periodos, etc., o precisar muchas identificaciones iconográficas hasta entonces confusas. También para dar a conocer los recientes hallazgos arqueológicos, fundamentalmente de arte griego, cuyos descubridores ya no se podían llevar. Y ello abrió a su vez la posibilidad de comparar el arte helénico y el romano, que apenas se comenzaban a distinguir: «sólo los museos de reproducciones pueden dar al artista el sentimiento de lo que es el arte griego por oposición al arte romano», afirmaba Felix Ravaisson, impulsor del museo de réplicas que existió en el Louvre entre 1898 y 1927.

Es más, para algunos eruditos, sabedores del carácter de copias que tenían los reputados conjuntos de obras maestras, como las del Belvedere, no era mucha la diferencia entre aquél templo del buen gusto y un escogido lote de reproducciones en escayola.

A esta corriente histórica se suma a partir de mediados del siglo XIX otra completamente distinta, pero que va a tener su reflejo en los criterios y objetivos que contribuyeron a la creación del Museo de Reproducciones Artísticas, merced a las convicciones de su primer director.

Se trata de una línea de pensamiento que tiene su origen en una reacción contra algunos de los aspectos negativos de la Revolución Industrial, en concreto contra la estela de fealdad y miseria que dejaba a su paso. Esto suscitó la crítica de algunos estetas e intelectuales, como William Morris, que comenzaron a cuestionar la calidad estética de los productos y afirmaron que su degradación no era sino un reflejo de cierta alienación del ser humano en el marco de los nuevos procesos productivos. Convicción que les llevó a interrogarse por el papel social del arte y el artista en la sociedad y acabó tomando cuerpo en el movimiento estético-técnico conocido como Arts&Crafts.

Sus postulados fueron sin duda una de las fuerzas impulsoras de la convocatoria de la Gran Exhibición de las Obras de la Industria de Todas las Naciones, celebrada en Londres en 1851, que a su vez dio lugar a la creación de un nuevo tipo de museo, cuya vocación era la de ofrecer a la contemplación del público –con especial atención a las clases trabajadoras– piezas de elevado nivel estético, tanto para educar y enriquecer culturalmente a la comunidad como para servir de modelos a las manufacturas contemporáneas: «unir el gran arte con las habilidades mecánicas», según las palabras del príncipe Alberto de Inglaterra.



Fig. 9. *Vista del Patio de las Reproducciones del Museo Victoria y Alberto*, fines del siglo XIX, Museo Victoria y Alberto, © V&A Museum.

La institución, muy pronto conocida como South Kensington Museum [fig. 9] (actual Victoria & Albert Museum), se mostró interesada en todo tipo de creaciones artísticas tradicionales, de todos los países. Para asesorarse en el ignoto campo de las artes decorativas españolas, eligieron a un estudioso de origen granadino, Juan Facundo Riaño [fig. 10], experto en arte y filología árabe. Contratado en 1870, Riaño se encargó de adquirir algunas piezas originales y sobre todo procurar reproducciones, fundamentalmente de bienes



inmuebles. Por ejemplo, de los edificios de Santa María la Blanca y San Juan de los Reyes, ambos en Toledo, encargados al formador José Trilles, ampliamente representado en las posteriores colecciones del futuro Museo de Reproducciones Artísticas.

Gracias a ello, afirma Muñoz, Riaño adquirió una rica experiencia no tanto en la propia manufactura como en la gestión de sus encargos: supervisión, tiempos, precios, calidades, embalajes, envíos y trámites de exportación.

Fueron seguramente estos factores –junto con su conocimiento del inglés y el francés, así como de los principales museos de Europa– los que motivaron su designación en 1877, por el Presidente del Consejo de Ministros, Antonio Cánovas, como encargado de la formación de una colección destinada al Museo de Reproducciones Artísticas, creado ese mismo año por Real Orden de 31 de enero. Tras dejar su puesto como consejero del South Kensington,

Riaño recorrió diversos museos europeos y realizó encargos de copias, en persona o a través de terceros, al tiempo que perfilaba la organización y el propio concepto del museo, del que fue nombrado director en noviembre de 1878, cargo que ejerció hasta el final de sus días, con una pequeña pausa entre 1881 y 1883. Se asignó al naciente museo un inmueble emblemático del Madrid del Siglo de Oro, el Casón del Buen Retiro [fig. 11], un edificio mandado construir por Felipe IV, que contaba entonces con dos únicas estancias, la sala de entrada y el gran salón central, este último, pintado al fresco en época de Carlos II por Lucas Jordán, conservaba de aquél programa la decoración de la bóveda, con el tema de *La Apoteosis de la Monarquía Española*. Allí nuestro museo abrió sus puertas el 6 de enero de 1881, mostrando 156 piezas, la mayor parte de ellas vaciados de los mármoles del Partenón, su núcleo fundacional.

La institución exhibió sus colecciones con un innovador montaje museográfico, que hacía amplio uso de la aún novedosa fotografía para mostrar las obras en su entorno, acompañadas de abundante documentación sobre su contexto artístico y cultural. Todo ello con una evidente vocación de servicio público, tal y como demuestra la frase que presidía la entrada al museo y la primera página de sus catálogos más tempranos: «El Museo se halla abierto todos los días del año, desde la ocho de la mañana hasta el anochecer. La entrada es



Fig. 10. Retrato de D. Juan Facundo Riaño, obra de autor desconocido, fines del s. XIX, Museo Nacional de Escultura, Archivo MNE.



Fig. 11. Tarjeta postal, vista de la fachada del Casón del Buen Retiro desde el Parque del Retiro, fines del siglo XIX, Archivo MNE.

pública y gratuita. Quien desee sacar copias o fotografías puede hacerlo libremente». Creemos que cabe percibir ahí el eco del planteamiento antes comentado, claramente enunciado en el discurso de respuesta del propio Riaño al pronunciado por José Casado del Alisal con ocasión de su ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1885, donde afirma que «la mejora intelectual de todas las clases (es la) única y verdadera fuente de prosperidad de las naciones».

Según Almagro, en un primer momento se pensó en un centro especializado en escultura clásica [fig. 12], pero su campo se amplió casi inmediatamente y se incorporaron importantes lotes de réplicas de orfebrería de la Antigüedad así como escultura de otras épocas, al tiempo que incrementaba a buen ritmo su colección nuclear, mediante la adquisición de obras grecorromanas en los talleres de los más prestigiosos museos: Louvre, Museo Británico, Museos Capitolinos y Vaticanos, museos alemanes, etc.

Gracias a ello, ya en 1887 se habilita una zona en el ángulo noreste del edificio para la escultura romana y poco después, en 1892, coincidiendo con las celebraciones del cuarto centenario del descubrimiento de América, se inaugura una nueva sala en la planta principal, destinada a piezas de época postclásica, fundamentalmente Edad Media, muchas de ellas procedentes de la Exposición Histórico Europea, celebrada ese año. Las colecciones del Renacimiento y del Barroco tienen este mismo punto de partida.

La ampliación cronológica y cultural continúa con la apertura de una sección dedicada al arte egipcio y próximo oriental, en 1897, y en 1902 del recientemente descubierto arte ibérico, representado por una colección de reproducciones de piezas del Cerro de los Santos, a la que poco después se suma la Dama de Elche.

Aunque a principios de la siguiente centuria decrece en términos generales el ritmo de incorporación de piezas, que podría sugerir cierta ralentización, en 1920 la institución se ve dotada con un taller de vaciados, un servicio pensado para restaurar las colecciones existentes y, sobre todo, para generar obra propia. Ese mismo año se aprueba un Reglamento que, a falta de otras referencias, nos da una idea aproximada de la situación cuando establece con rotundidad que dicho taller será para uso exclusivo del centro y tendrá total dependencia de la dirección del mismo, o que puede realizar sus funciones tanto dentro como fuera de la institución, según dicten sus necesidades.

Llegamos así a la década de los veinte, en un momento en el que la réplicas viven otra época de relativo esplendor, al amparo de una cierta voluntad de conocimiento mutuo entre países diversos, en plena euforia de las exposiciones internacionales, gracias a su economía, relativa rapidez de producción y facilidad de transporte. Son varias las instituciones en las que cabe percibir este *floruit*, concretado en nuestro caso en la inauguración de seis nuevas salas y la remodelación de otras tres, para mostrar colecciones medievales y renacentistas españolas, italianas, belgas y francesas, todo ello en 1929 [fig. 13].

Durante la tercera década del siglo XX el museo continuaba funcionando a buen ritmo, y la Guerra Civil no supuso menoscabo serio para la colección, incluso en 1940 se aprobó un presupuesto para construir una galería en la planta primera. Es la última ampliación de un museo que en este momento llegó a contar con 21 salas.

Por entonces la institución se había consolidado en la vida de la ciudad. Conservamos algunos testimonios que nos la describen como «una polvorienta, abigarrada y útil almoneda»,



Fig. 13. Vista de la Sala de Arte Italiano en el Casón, hacia 1930, Archivo MNE.

Fig. 12. Vista del Salón Central del Casón, hacia fines del siglo XIX, Archivo MNE.

en palabras de González Serrano, o como un foco de atracción masiva para la juventud con inclinaciones artísticas, pues al parecer, sus estancias, abarrotadas de caballetes, fueron campo rendido a los artistas en ciernes, tal y como sostienen José Francés o Enrique Lafuente, quien afirmó que el museo «fue de hecho una escuela libre y gratuita de dibujo, en la que se formaron muchas generaciones de artistas y a la que acudieron, hasta su última clausura, muchos estudiantes del dibujo...».

No obstante, el mundo del «gran arte» ya ha abandonado estos salones; va por otros derroteros. Herederos, a la postre, del cuestionamiento al que el romanticismo sometió a los postulados neoclásicos, todos los istmos y su corolario, las vanguardias, coincidieron en criticar estos centros. Finalmente, la colección no pudo sobrevivir al desprecio al que la sometieron los herederos de quienes la habían encumbrado.

La década de los cuarenta marca un decidido declive de la institución, y de hecho, si hubiera que señalar una fecha concreta para el inicio de esta decadencia, seguramente podríamos

escoger el año 1941, cuando se modifica el Taller de Vaciados, reduciendo sus ocho plazas iniciales a dos fijas y declarando a extinguir las restantes. Es el fin del interés institucional, que en treinta años ha pasado del mimo a la incuria.

A fines de la década de los cincuenta, el museo ya era un cadáver, acaso exquisito, pero cadáver. Ayuno de apoyos oficiales, superado en cuanto a rapidez y economía por otros medios de difusión de imágenes –fotografía, cine–, en un contexto de prosperidad económica que comienza a generar masificados viajes a las sedes de los originales, el museo ofrece una imagen lamentable. Y así lo recoge su director, Enrique Lafuente, en un demoledor informe elevado a la Dirección General de Bellas Artes [fig. 14], en el que habla del mal estado de los locales, que obligó a cerrar la planta alta,



Fig. 14. Vista de una de las estancias del Casón en 1957, Archivo MNE.

del mal estado de sus instalaciones, de la insuficiencia de espacio y sobreabundancia de piezas y caballetes en las salas, de problemas económicos y de personal. En suma, de una situación calamitosa.

En 1959, la Dirección General de Bellas Artes ordena que los fondos sean trasladados al Palacio de Velázquez, en el Retiro, con vistas a restaurar el Casón para acoger la exposición «Velázquez y lo velazqueño», a celebrar al año siguiente. Las obras son trasladadas «de forma poco ortodoxa», según piadosa descripción de una compañera y, en sus mismas palabras, «comienza el deterioro y la pérdida de piezas». Entre diciembre de 1960 y febrero de 1961, el rehabilitado edificio acoge la mencionada exposición, pero una vez cerrada se decide convertir el Casón en sede de exposiciones temporales de la Dirección General de Bellas Artes.

### La larga ausencia y el resurgimiento (1960-2012)

Pese a este desahucio, no parece existir voluntad alguna de abolir el Museo, tal y como demuestra, por ejemplo, una Orden del Director General, Gratiano Nieto, quien dispone que: por «estimar de urgencia que en el próximo curso académico (el Museo de Reproducciones Artísticas) pueda cumplir... la misión docente que tiene encomendada... entre tanto se construya la nueva sede... se verifique su instalación provisional» en el Museo de América, según proyecto del arquitecto Luis Moya Blanco, en el que colaborará Luis Martínez Feduchi [fig. 15].

Además de esta medida de carácter coyuntural y basándose, al parecer, en el citado informe de Lafuente Ferrari, en el que se defiende la necesidad de contar con un nuevo edificio, acorde con un planteamiento más moderno de la función del museo, se inician los pasos para la construcción de un inmueble nuevo, más grande —debía, al menos, doblar la superficie del Casón, estimada en 3.000 m<sup>2</sup>—, y con posibilidades de crecimiento ulterior. En diciembre de 1962, el Consejo de Ministros aprueba la edificación de la nueva sede, que habría de estar ubicada, como se defendía en dicho informe, en la Ciudad Universitaria «próximo a las Escuelas de Arquitectura y Artes Plásticas, y a la Facultad de Filosofía y Letras».



Fig. 15. Una de las salas del actual Museo de América, donde se exponía parte de la colección de reproducciones, hacia 1970-1980, Archivo MNE.

La dirección del proyecto, que se preveía concluir en tres años, fue encomendada al arquitecto Víctor D'Ors y poco después, el 14 de diciembre 1962, la obra es adjudicada a una constructora. Pero las cosas empiezan pronto a no ir bien. El inicio de la actuación se retrasa en torno a un año, debido a la falta de adjudicación del suelo y a la necesidad de desviar un trazado de alta tensión. Se hace necesaria una modificación del proyecto y la previsión de nuevos plazos. En 1964 dimite Lafuente Ferrari, y en 1966 cristalizan una serie de discrepancias entre el arquitecto y la empresa adjudicataria que, culpándose mutuamente, dejan el edificio sin acabar, a falta solo de algunos remates: el solado, pruebas de calefacción, cubrición de algunas zonas y otros detalles. En 1968, la empresa vio rescindido su contrato y el edificio, acabado en lo esencial, quedó cerrado. En los años siguientes se plantearon usos alternativos, hasta que quedó adscrito a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense. Es en estos oscuros momentos (1968) cuando recibe el título de Nacional (MNRA, en adelante) y queda adscrito al Patronato Nacional de Museos.

Con ocasión de la puesta a punto del Museo de América para la celebración, en 1992, del Quinto Centenario del Descubrimiento, la muestra del MNRA allí expuesta debe abandonar este museo para dejar lugar a la reorganización de sus colecciones. Y aún más mermada, pasa a dar testimonio de su existencia de iceberg en una pequeña muestra exhibida en el antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo, donde ocupó «una única sala, vestíbulo y pasillo». Esta limitada exposición, inaugurada en octubre de 1991, recibió el nombre de Sala Anticuarium y solo era visitable previa cita telefónica, lo que determinó su orientación casi exclusiva a un público de alumnos, en su mayoría de primeros niveles educativos.

Mientras, se almacenan las colecciones no visibles, o al menos una parte de las mismas, en el edificio de la Ciudad Universitaria construido para ser su sede. Pero resultó no ser un sitio seguro y se conservan diversas cartas remitidas a la Administración por diferentes directores del museo, en las que denuncian la entrada nocturna en estos almacenes, alguna vez para hacer fotos, pero las más para causar destrozos y saquear [fig 16]. Se habla en algún caso de «más de 20 cabezas destrozadas», así como de acciones emprendidas para evitar «una total inundación».

Al mismo tiempo, se plantean una serie de proyectos de reubicación, todos interesantes o al menos razonables, pero que tendrán en común su falta de éxito. Hubo propuestas, hacia 1985, para alojarlo, junto con otras instituciones culturales, en el antiguo Hospital General de Madrid, que acabará albergando sólo al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Hacia 1993, se propuso la idea de que Reproducciones se trasladara a la sede del Museo Nacional de Etnología. El planteamiento era complejo e implicaba a varias instituciones y edificios. El punto de partida era la salida de las obras expuestas y custodiadas en el edificio del antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo, inmueble que pasaría a acoger todas las colecciones etnográficas del Estado en una única institución, el Museo Nacional de Antropología, resultante de sumar las colecciones del antiguo Museo del Pueblo Español y las del citado Museo de Etnología. Estas últimas dejarían su sede en la madrileña glorieta de Atocha, que sería ocupada por el MNRA. Nada ocurrió como estaba previsto, una vez que se decidió cancelar el proyecto de Museo Nacional de Antropología y convertirlo en Museo del Traje.



Fig. 16. Vista del estado de algunas de las piezas de la colección del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas en el edificio construido para albergar el museo, h. 1980, Archivo MNE.

Hacia 1998 se planteó la posibilidad de alojar la colección en el madrileño Palacio del Capricho, en una operación a tres bandas entre Ministerio de Cultura, Ayuntamiento de Madrid y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Esta instalaría su colección y taller de vaciados en la llamada Casa de Oficios, edificio cercano al anterior, de modo que quedarían muy próximas, formando un notabilísimo complejo, las dos principales colecciones españolas de reproducciones artísticas. Tampoco esto se concretó, ni su traslado al edificio de la antigua Fábrica de Tabacos de Madrid, idea surgida en torno a 2004.

Mientras se cosechaban estos fracasos, se cumplía uno de los objetivos largamente perseguidos por la Dirección General de Bellas Artes: que todos los museos que de ella dependían estuvieran abiertos al público. Quince años atrás eso parecía una utopía, pero hacia el cambio de siglo era una realidad. Todos o prácticamente todos han sido renovados y todos están abiertos. Todo estaba por entonces a la vista, salvo el MNRA. Además, y también en los años finales del pasado siglo, las proscritas colecciones decimonónicas de réplicas habían comenzado a resurgir en todas partes: en Suiza, en Italia, en Brasil, en Alemania, en Francia, en España. Tras años de incuria, estaban siendo limpiadas, restauradas, reubicadas, puestas en valor y, en muchos casos, exhibidas al público.

Con las piezas ya agrupadas en los sótanos del Museo del Traje [fig. 17], bien almacenadas y con los inventarios actualizados, llegamos a febrero de 2011, cuando un Real Decreto del Ministerio de Cultura dicta la supresión del Museo Nacional de Reproducciones



Fig. 17. Algunas piezas de la colección de reproducciones artísticas del MNE en los almacenes del Museo del Traje (Madrid), en la actualidad, Archivo MNE.

Artísticas y la adscripción de sus colecciones al vallisoletano Museo Nacional de Escultura (MNE, en adelante), que en ese momento recupera su nombre, breve tiempo reemplazado por el de Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Se destina a tal fin uno de los inmuebles que el Ministerio había comprado en 1999 con destino al MNE: la iglesia de San Benito el Viejo, templo anexo a la Casa del Sol.

Allí se ha abierto al público, en febrero de 2012, tras un acondicionamiento somero del edificio una pequeña selección de reproducciones que evocan el núcleo fundacional de la colección y ofrecen, de nuevo, una panorámica de su fondo de escultura clásica, distribuidas conforme a un discurso museográfico estructurado en cinco apartados [fig 18].

El primero de ellos lleva por título «La invención de la Antigüedad» y en él se presentan algunas de las piezas que han ido configurando nuestro conocimiento de ese momento, como las efigies de El Fayún, el *Discóbolo*, o algunas figuras del Partenón. La idea a transmitir es que el arte de la Antigüedad no nos fue «otorgado» tal y como hoy lo conocemos, sino que es fruto de un laborioso y a menudo tortuoso proceso.

La segunda de las secciones, titulada «La belleza desnuda», alude –a través de piezas como el *Doríforo* o la *Venus de Médici*, con dos réplicas distintas– al proceso de indagación de los griegos sobre el cuerpo humano, en busca de una razón, una norma que encarnara la verdad plástica y reflejara, aún más básicamente, cierto orden cósmico.

La tercera parte está dedicada a la otra cara de la cultura griega, aquella que se reconoce en una esfera distinta de lo racional, de lo lógico, de lo ordenado. Lleva por título «Imágenes del furor» y está dedicada al mundo dionisiaco, a toda la realidad salvaje, más o menos manifiesta, que convive con el orden cotidiano.





Fig. 18. Vista del actual montaje de la Colección de Reproducciones en la Casa del Sol, Arch. MNE.

El cuarto grupo «Sabios y héroes», aborda la imagen clásica como modelo intelectual, moral o político. Junto a las grandes obras, como el *Apolo del Belvedere*, se encontraron muy tempranamente retratos a los que se pretendió identificar con personajes de la Antigüedad. Tenemos así supuestos o reales retratos de Séneca, de Platón, de Sócrates, de Aristóteles, de Alejandro Magno o de Augusto, que, muy a menudo, bajo el formato de copias, se distribuyeron por los gabinetes de la intelectualidad europea de la Edad Moderna.

Cierra el recorrido el conjunto denominado «Enigmas y fragmentos» y con él se pretende marcar el carácter no cerrado, incompleto, de nuestro conocimiento de la Antigüedad. Conservamos muy poco, y de ese poco es muy poco lo que sabemos.

Desde el primer momento esta exposición permanente se ha visto acompañada y reforzada por multitud de proyectos de diversa índole, desde lecturas de fragmentos de los clásicos o de *Memorias de Adriano* a conferencias dentro y fuera de España, para dar a conocer la colección, amén de numerosas charlas breves impartidas todos los años durante los meses de verano, en las que se han abordado temas de lo más diverso, que abarcan desde la iconografía a la mitología y desde los estilos artísticos de la Antigüedad a la cosmovisión que los sustenta. También se han presentado exposiciones anudadas en torno a la materialidad del yeso –elemento dominante en la colección del MNRA–, que han llevado a establecer el diálogo entre las copias clásicas y la obra de artistas contemporáneos como

Baltasar Lobo y Joan Miró. Las réplicas galvanoplásticas del mundo grecorromano han contado con una exposición propia, «Tesoros Eléctricos», que ha sido exhibida en nuestra sede, en el Museo Arqueológico Nacional, en Madrid, y en el Museo de Reproducciones de Bilbao. Además de esta exposición monográfica varias de las réplicas han figurado en diferentes exposiciones propias y ajenas [fig 19]. La enumeración es larga pero no interesa tanto el número como la entidad de algunas de ellas –«Las Furias. De Tiziano a Ribera», en el Museo del Prado, o «Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad Pagana», en nuestra sede– como señalar la nuevamente naturalizada convivencia de originales y réplicas, en aras de una mejor transmisión de ideas y contenidos.

El encaje de esta recién llegada con la colección histórica del MNE ha resultado lógicamente armonioso, toda vez que no parece de sentido haber adscrito a nuestra institución –concebida

para poner de relieve el notabilísimo ciclo escultórico español de la Edad Moderna– una colección mayoritariamente escultórica. Sus puntos de interrelación y complementariedad son tan evidentes que apenas hace falta reseñarlos, pues si, por ejemplo, una de ellas muestra los orígenes remotos e inmediatos de la otra, esta a su vez, puede dar una idea más adecuada de lo que pudo ser el aspecto original de las obras clásicas, cuya policromía –ya no hay dudas al respecto– quizás resultara más similar al trabajo de nuestros pintores y policromadores que al coloreado indefectiblemente plano transmitido por actuales los intentos de reconstrucción cromática. Por no hablar de la extensión en el tiempo hacia épocas ausentes en la colección histórica del Museo, entre otras aportaciones.

No obstante y pese a todo esto, estamos lejos de poder decir que hemos logrado «resucitar» la colección de reproducciones. Algo se ha hecho, cierto, pero se trata de un resurgimiento parcial. Por ello actualmente estamos trabajando en hallar el modo de sacar a la luz, en la Casa del Sol, las enormes reservas de réplicas que se conservan en el madrileño Museo del Traje, en Madrid. Hablamos de un amplísimo elenco de piezas, que incluyen elementos arquitectónicos de gran formato –como portadas románicas (San Miguel de Estella) o conjuntos diversos (friso y metopas del Partenón)–, grupos escultóricos de grandes volúmenes, a menudo en bulto redondo (el *Nilo*, la *Victoria de Samotracia*, o el *Moisés* de Miguel Ángel). Así como de escultura exenta que va del arte egipcio a neoclásico, bustos, miniaturas, obra en papel (dibujos, fotografías y pinturas), o interesantes réplicas galvanoplásticas. El volumen de la colección y el espacio disponible hacen que, incluso en el mejor de los casos, no quepa pensar en una exposición al uso, sino más bien en un almacén visitable, donde las obras, muy agrupadas, puedan ser contempladas por el público.



Fig. 19. Imagen de la exposición «El museo como divina comedia», 2021, Archivo MNE.

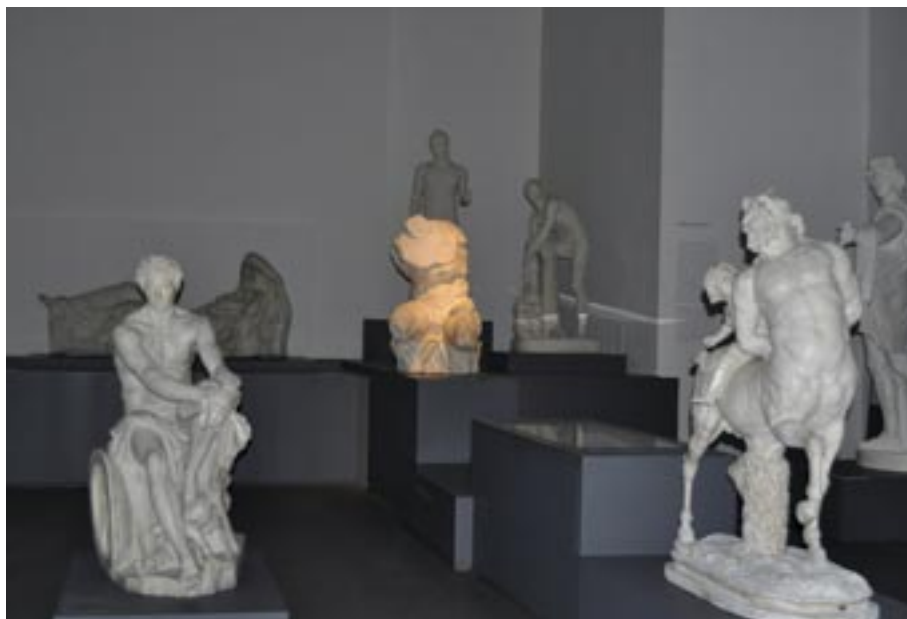


Fig. 20. Vista de algunas de las piezas la exposición de la colección de reproducciones artísticas en la Casa del Sol, Archivo MNE.

Y además de las dificultades meramente logísticas, es preciso tener presente que se trata de un proceso no exento de otro tipo de desafíos, algunos de carácter fundamental. Décadas de contestación han hecho de la innovación el sello de garantía de la obra de arte verdadera. Si innova es buena, si transgrede es que tiene algo que decir. Y a la inversa, todo lo que repite, lo que copia es, como mínimo, artesano, no artístico, carece de aura. Tal es el mensaje que ha empapado a la gran mayoría del público potencial de los museos.

¿Cómo hacer llegar a la gente los valores que encierra en sí esta colección? Más aún, ¿sabemos cuáles son esos valores?, ¿cuál es el valor de la copia en un contexto cultural que ensalza lo rompedor, la novedad del último minuto? ¿Nos atreveríamos a cuestionar la originalidad como valor absoluto? No quiero entrar demasiado en este terreno, pero queden dos notas al respecto. Primera, la de que la originalidad absoluta pasa por el conocimiento de todo aquello que no se quiere repetir. Así, en cierto sentido, «lo original» es una anti-copia, un negativo de algo, entendible no por que admira, sino por que rechaza –si es que el rechazo no es a veces otra forma de admiración–, pero en cualquier caso, inmersa en un mismo océano de precedentes e influencias. La segunda es que esta exaltación de la originalidad no es una verdad atemporal. No ha estado siempre ahí; al contrario, es bien reciente. Durante muchos años el núcleo de interés no radicó en cómo ser diferente sino en qué decir. Por eso, por ejemplo, Shakespeare no dudaba en utilizar motivos preexistentes y bien conocidos: podía insuflarles nueva vida para expresar la riqueza de matices de lo humano. Y ahí, sin duda, radica el valor, la actual razón de ser de esta colección. Bien conservadas, cuidadosamente presentadas, estas obras pueden ser para nosotros hitos de múltiples caminos.

El que nos remite al tiempo en el que fueron concebidas. Y al tiempo en el que fueron recreadas. Y al tiempo en que se recuperaron, a los seres humanos que las amaron como expresión de un ideal superior, y así hasta nosotros mismos, a indagar sobre nuestra percepción y nuestra escala de valores en materia de conocimiento y expresión artística. Un juego de espejos, enfocado a la raíz de lo humano [fig. 20].

## BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO, M.<sup>ª</sup> J. (1989): «El Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Necesidad de su reorganización. Objetivos y finalidad», *Boletín de la Asociación Nacional de Archivistas, Bibliotecarios y Arqueólogos*, XXXIX, pp. 297-321.
- (1998): *Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Catálogo del arte medieval cristiano*. Madrid.
- (2005): *Catálogo del Arte Egipcio y Caldeo-Asirio*. Madrid.
- BIANCHI BANDINELLI, R. (1982): *Introducción a la Arqueología como Historia del Arte Antiguo*. Madrid.
- BOLAÑOS, M. (coord.) (2013): *Casa del Sol. Museo Nacional de Escultura*. Madrid.
- BOARDMANN, J. (1999): *Escultura griega. El período clásico*. Barcelona.
- CAMPANO, A. (2019): «Del museo nacional de reproducciones artísticas a la sección de reproducciones del Museo Nacional de Escultura. Trayectoria de una idea y una colección», en TORTOSA, T. (ed.) *Patrimonio arqueológico español en Roma "Le Mostre Intenaqzionali di Archeologia" de 1911 y 1937 como instrumentos de memoria histórica*. Mérida, pp. 479-504.
- FERNÁNDEZ POLANCO, A. (1989): *Fin de siglo: Simbolismo y Art Nouveau*, en PORTELA SANDOVAL, F. J. y BOZAL, V. (coords.), *Historia del Arte* (vol. 42). Barcelona.
- FERNÁNDEZ-SABUGO, M. (2013): «Entre dioses y héroes. Museo Nacional de Reproducciones Artísticas: Historia de un éxodo», en BOLAÑOS, M. (dir.), *Casa del Sol. Museo Nacional de Escultura*. Madrid, pp. 29-48.
- FRANCÉS, J. (2004): «Prólogo», en ALMAGRO, M.<sup>ª</sup> J. (ed.) y DÍAZ LÓPEZ, G. *Algunos estatuarios de los siglos XV al XVIII*. Madrid, pp. 15-19.
- FREDERIKSEN, R. (2007): «Plaster Casts in Antiquity», en FREDERIKSEN, R. y MARCHAND, E. (eds.), *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*. Berlín / Nueva York, pp. 13-33.
- GONZÁLEZ SERRANO, P. (2004): «Copias y copistas: el neoaticismo», en BLÁNQUEZ, J. M. PÉREZ, J. M. y BERNAL, D. (coords.), *Antonio García y Bellido. Miscelánea*. Madrid, pp. 263-292.

- GRAMACCINI, N. (2000): «Antiquité, Moyen Age et Renaissance», en CUZIN, J. P., GABORIT, J.R. y PASQUIER, A., (dirs. scient.), *D'après l'antique*. París, pp. 30-44.
- HASKELL, F. y PENNY, N. (1990): *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*. Madrid.
- HOLTZMANN, B. (2000): «Aspects du goût antique por l'antique», en CUZIN, J. P., GABORIT, J.R. y PASQUIER, A., (dirs. scient.), *D'après l'antique*. París, pp. 23-29.
- JESTAZ, B. (2000): «Les premières copies d'antiques», en CUZIN, J. P., GABORIT, J.R. y PASQUIER, A., (dirs. scient.), *D'après l'antique*. París, pp. 45-52.
- MARTIN J. L. (2000): «Les moulages en plâtre d'après l'antique du musée du Louvre: une utopie du XIX<sup>e</sup> siècle», en CUZIN, J. P., GABORIT, J.R. y PASQUIER, A., (dirs. scient.), *D'après l'antique*. París, pp. 78-82.
- (2016): «Exposer des moulages d'antiques: à propos de la gypsothèque du musée du Louvre à Versailles». *In situ* [en línea] 28 | 2016 (mis en ligne le 21 mars 2016); DOI 10.4000/in situ 12357, [consultada el 28 de abril de 2016].
- Memoria sobre el Museo de Reproducciones, su situación y necesidades en relación con sus futuras instalaciones*, (copia mecanografiada), 1961, Archivo del Museo Nacional de Escultura (AMNE), Sección Reproducciones (SR), caja 117, carpeta 3.
- MENGS, A. R. (1989). *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*, en ÁGUEDA VILLAR, M. (ed.), *Mengs. Tratado de la belleza*. Madrid.
- MORÁN TURINA, M. (1992): «Felipe IV, Velázquez y las antigüedades», *Academia*, núm. 74, pp. 234-258.
- MUÑOZ GONZALEZ, I. A. (2016). Arqueología y política en España en la segunda mitad del siglo XIX: Juan Facundo Riaño y Montero. [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/675638/munoz\\_gonzalez\\_ignacioaitor.pdf?sequence=3](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/675638/munoz_gonzalez_ignacioaitor.pdf?sequence=3), [consultada el 2/5/2023].
- NEGRETE PLANO, A. 2013: «La recepción de la antigüedad en la Academia a través de los modelos de yeso», en Negrete, A. (coord.), *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. Madrid, pp. 81-93.
- NEGRETE PLANO, A. (2014): «Vicenzo Barsotti, formador del *cavaliere* Mengs. La ascensión social de un *figurinaio* en la Roma del siglo XVIII», *Goya*, 349, pp. 308-323.
- PANOFSKY, E. (1983): *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid.
- RIAÑO, J. F. (1885). «Contestación al discurso de ingreso del Excmo. Sr. D. José Casado del Alisal». *Discursos leídos ante la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de D. Juan Facundo Riaño, el 16 de mayo de 1880*. Imprenta de Fortanet, Madrid. <https://bibliotecavirtual.defensa.gob.es/BVMDefensa/es/consulta/registro.do?id=4444>
- WINCKELMAN, J. J. (2002): *Historia del Arte en la Antigüedad*. Barcelona.



# IV

## VALLADOLID INTANGIBLE

### El cine en Valladolid: precedentes y publicidad

JOAQUÍN DÍAZ | Académico

### San Francisco de San Miguel. Vida, martirio e iconografía

ROBERTO BLANCO ANDRÉS | Doctor en Historia



REAL ACADEMIA DE  
BELLAS ARTES DE LA  
PURÍSIMA CONCEPCIÓN







## El cine en Valladolid: precedentes y publicidad

JOAQUÍN DÍAZ | Académico

Cuando tengo que explicar a los visitantes de la Fundación en Urueña qué motivó su creación siempre hablo de la comunicación. El género humano está condenado a comunicar y comunicarse, y lo hace de mil maneras y con un millón de recursos. El cine, sin lugar a dudas, es uno de ellos, a través del cual se expresa el sentir y la evolución de una sociedad. Son innumerables los temas que han tocado el cine y su industria a lo largo de su historia. Sin embargo, hay uno que destaca por encima de todos, puesto que es clave para entender la importancia de las películas en nuestras vidas y en nuestra cultura, y ese tema se llama fantasía.

La palabra fantasía procede de la mitología griega y del dios Fantaso, uno de los hijos de Hipnos y de Nix, es decir del sueño y de la noche, que se encargaba de provocar a los seres humanos todo tipo de visiones nocturnas que hacían difícil discernir lo real de lo ficticio. De ese modo, y con la ayuda de la imaginación, lo inanimado se ponía en movimiento gracias a Fantaso durante las horas del descanso y despertaba alucinaciones desde la oscuridad.

Cuando Disney crea en 1940 la película *Fantasia* añade a la animación de las imágenes el imprescindible ingrediente de la música, que ilustra y comunica sensaciones. Los dibujos que acompañan las melodías seleccionadas para la película confirman que lo fantástico es básicamente subversivo porque no respeta las normas de la realidad. Pero curiosamente esa subversión produce un inadvertido efecto: se comienza a asimilar el adjetivo fantástico a todo aquello que es ideal, y por tanto deseable. El uso de la palabra “fantástico” abandona a partir de esos momentos el ámbito de la pesadilla para incorporarse a la vida real con el sello de lo insuperable, lo mejor.

Según Aristóteles, el célebre polímata que se encuentra entre los filósofos que iluminaron durante siglos la mente del género humano, “*la imaginación (lo que él llamaba fantasía) no se identifica con ninguno de los tipos de conocimiento ni es tampoco algo resultante de su combinación. Pero, puesto que es posible que cuando algo se mueve se mueva otra cosa bajo su influjo, y puesto que, además, la imaginación parece consistir en un movimiento que no se produce si no existe sensación, ya que parece tener lugar en los seres dotados de sensibilidad y recaer sobre los mismos objetos que la sensación; (y) puesto que, por último, es posible que bajo el influjo de la sensación en acto se produzca un movimiento y tal movimiento ha de ser necesariamente similar a la sensación, resulta que un*



*Morpheus, Phantasos e Isis*, de P. Narcisse Guérin  
Anuncio de *Fantasia*, Disney's.



*movimiento de este tipo no podrá darse sin sensación ni tener lugar en seres carentes de sensibilidad; [...]y, en fin, ese mismo movimiento podrá ser tanto verdadero como falso”.*

Hay que recordar que Aristóteles concebía la verdad como la concordancia entre el pensamiento y el hecho real. Si no se producía esa concordancia, la verdad buscaba resolver el dilema con una imposición sobre la falsedad, como refleja esta escultura de



*Verdad y falsedad, Alfred Stevens.*

Ventalls o abanicos.



Stevens Alfred en que la verdad obliga a la falsedad a comerse sus propias y equivocadas palabras, aquellas que han sido pronunciadas con una lengua larguísima y falaz.

Cuando el ser humano confunde lo real con lo imaginado, la fantasía entra a disturbar esa concordancia. Cuando la imaginación empieza a funcionar después de que desaparezca el objeto real, entra en juego la fantasía, de modo que la verdad y la ficción se distinguen con dificultad. Se ha comentado muchas veces que en el mundo del relato, en especial en el del relato con tintes moralizantes, la clave para que funcionase la transmisión de los contenidos era la credibilidad, no la verdad, y de ese modo un hecho creíble, si se comunicaba con verosimilitud, tenía tanta validez como un hecho sucedido en la realidad. El periodismo del siglo XIX, adalid de la verdad, luchó con todas sus fuerzas contra las *fake news* de la época; contra las noticias falsas transmitidas por los copleros ambulantes que basaban su atractivo en la conocida facilidad de los ciegos –habituales comunicadores de noticias fantásticas– para hacer creíbles y aceptables los horrores y truculencias de una imaginación morbosa. Cuando parecía que retrocedía el universo de esa imaginación mendaz y calenturienta llegó un nuevo género – el cinematográfico– basado en la re-

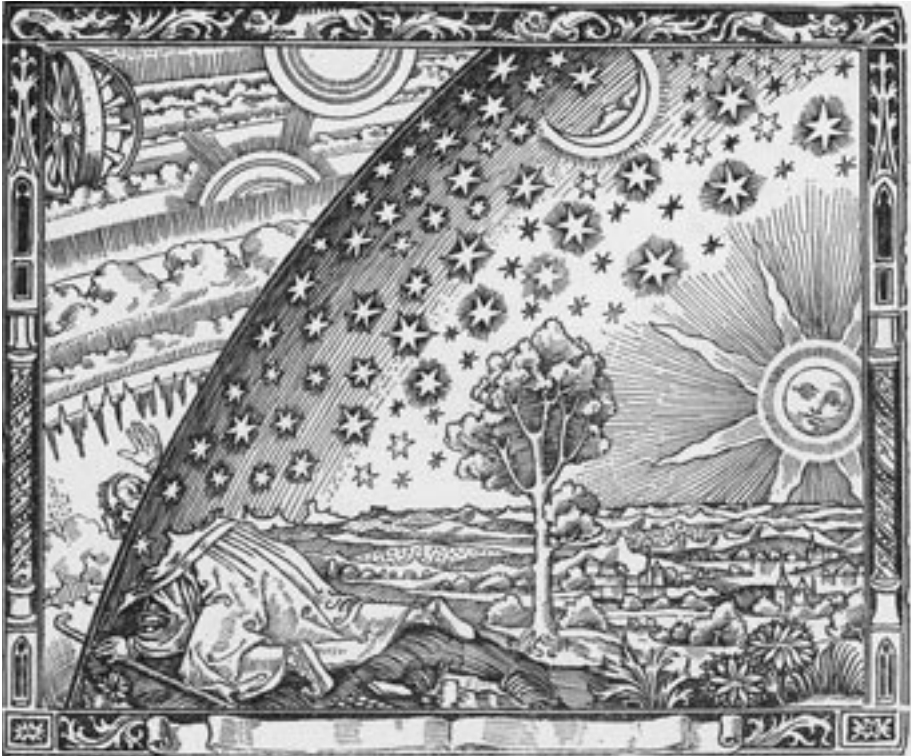
producción de imágenes recreadas de forma artificiosa sobre una pantalla, en las que lo creíble volvía a tener protagonismo. Para hacer público, para publicitar y difundir ese nuevo

género, se crean modelos comunicativos en los que el papel y la ilustración –real o figurada– tienen una importancia decisiva. Se crea así en la población una necesidad de participar de alguna manera en aquello que se observa proyectado sobre una pantalla. El hecho de que la palabra “pantalla” tenga una etimología tan discutible (unos la hacen proceder del cruce de las palabras catalanas pámpol (hoja) y ventall (abanico), y otros de las lenguas clásicas con el significado de “una parte del todo”) es un nuevo acicate para la imaginación que confunde de ese modo la ficción del contenido con la blanca falsedad del continente.

La pantalla de los teatros *wayang kulit* javaneses solo estaba decorada en la parte que veían los hombres, mientras que las mujeres, al otro lado de la tela, se conformaban con las sombras (que, por supuesto les permitían imaginar muchas más cosas).

El astrónomo parisino Camille Flammarion publicó en 1888 en su libro *L'Atmosphère. Météorologie Populaire* un grabado que se hizo muy popular por sus múltiples interpretaciones. Mientras unos querían ver en la imagen el momento en que el ser humano descubre asombrado el Cosmos, otros, siguiendo al autor, se preguntaban qué podía haber tras la bóveda azul que impedía ver las estrellas durante el día. Unos y otros suponían que en un punto determinado, el cielo y la tierra se encontraban, tan solo separados por la frontera que delimitaba la luz y la oscuridad. Jorge Luis Borges percibió en el cine, antes de que la ceguera le obligara a mirar hacia dentro, un mundo metafísico donde la realidad y la imaginación se

Teatro de Java. Grabado de Flammarion.

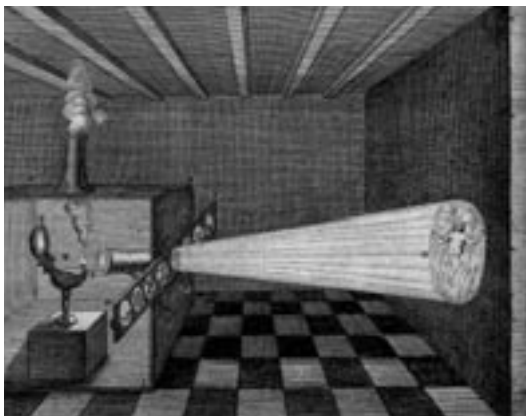


encontraban a partir del momento en que la luz se apagaba para encenderse lo irreal. Borges admiraba la capacidad del cine, en especial de algunos directores como el vienés Joseph von Sternberg, para trasladarnos a un universo fabuloso pero artístico en el que, desde la oscuridad de una sala, se podían admirar relatos luminosos que enseñaban y divertían.

Aprendizaje y diversión, por tanto: aprendizaje porque esos escenarios –generalmente montados como aquellos otros que años atrás se preparaban sin dificultad y con mucha ilusión en las salas de las casas particulares donde sombras, fantasmagorías y personajes se movían a sus anchas por fondos y decorados escoltados o limitados por bambalinas y bastidores–, ayudaban a los espectadores a entrete-  
ner las horas de ocio mientras les preparaban para un mundo «mayor» o de tamaño real.

En el siglo XVI, la linterna mágica –invento que según muchos especialistas sería el precedente del cine– consistía en una cámara oscura desde cuyo interior se iluminaban unos cristales pintados cuyo contenido se proyectaba a través de una óptica sobre una pantalla. Al otro lado de esa pantalla el público podía contemplar lo que el cristal mostrase. Las primeras lámparas de aceite o las simples velas, usadas como iluminación para la proyección, fueron poco a poco sustituidas por la lámpara incandescente o el arco voltaico para mejorar el invento.

Ya en el siglo XVIII comienzan a proliferar en España las vistas ópticas, grabados panorámicos de ciudades –generalmente al agua-fuerte– que se imprimían para ser introducidos en una caja y contemplados a través de una lente. El aparato usado para ello, llamado poliorama, no sólo permitía ampliarlos sino contemplarlos con tres tipos de luminosidad que obedecían a la apertura en la parte posterior de esa misma caja de una tapa que podía adoptar tres posiciones. Con la ayuda de algún tipo de luminaria podía darse a la vista de un paisaje o de una ciudad un aspecto vespertino o nocturno en el que una puesta de sol o unas ventanas iluminadas desde la parte posterior del grabado, creaban una ilusión.



Linterna de Athanasius Kircher.  
Linterna mágica.







Escenografía para teatrillo.



Poliorama.

A estos polioramas, que a veces competían en éxito con las sombras chinescas o con las fantasmagorías, pronto vinieron a juntarse unas preciosas estampas que, ya fuesen extranjeras o españolas, iniciaban a quienes quisieran jugar con ellas en el ámbito de las escenografías y de los decorados.

En algunas de esas estampas impresas en España venía el atractivo título «Para montarlo y desmontarlo instantáneamente» y bajo esas palabras y esa atractiva promesa un fondo teatral ocupando la mitad del papel y representando una casa, un templo o una «escena» cuyo aspecto mejoraba con 4 o 5 bastidores que ocupaban la otra mitad de la estampa y que servían para dar profundidad o sugerir un fondo, delante del cual actuarían, convenientemente recortados y adheridos a una tira de cartón para permitir su movilidad, los personajes de la obra que se iba a representar. Porque todavía no habían entrado en juego los protagonistas de pantalla: se trataba solo de representar un texto, habitualmente impreso en forma de pliego o pliegos, más o menos extenso, que solía tomar a su cargo el que tuviese más dotes de director para llevar a cabo una escenificación que convenciese o simplemente divirtiese a los vecinos y familiares. Las obras que se imprimieron y representaron se pueden contar por miles. Por miles y miles también los niños que se asomaron a la ventana del arte y del gusto a través de esas pequeñas embocaduras cuya abertura daba paso a la fantasía y a la estética. Los niños podían, gracias a las estampas recortables y al uso de técnicas muy antiguas, crear sus propios teatrillos y «actuar» en ellos sobre fondos y decorados cuyos bastidores permitían entrar y salir a personajes de comedia o a actores de moda cuyas imágenes también se difundían para recortar. Los establecimientos litográficos competían para imprimir estampas que permitieran a los más pequeños imaginar o copiar representaciones.

En España, principalmente las imprentas de Paluzie, Bosch y Hernando; en Francia, tras el éxito de las vistas de la rue Saint Jacques de Paris, las estampas publicadas por Pellerin, de Epinal; o en Alemania las imprentas de Neuruppin, editaron cientos de imágenes para ser contempladas con ayuda del Zograscopio.



Vista de Valladolid para Zografoscopia.

Las sombras chinescas –consideradas por algunos especialistas como predecesoras del cine– son, sin duda, el sistema más antiguo de proyección de imágenes sobre una pantalla, detrás de la cual se movían los recortados personajes y objetos, convertidos en siluetas articuladas con las que se llevaba a cabo la representación de auténticas obras de teatro más o menos complejas. Desde China, donde se encuentran las primeras referencias, pasarían a Java, Bali y Japón; en el siglo XIV ya se documentan en Turquía y Grecia aunque no será hasta la segunda mitad del siglo XVIII cuando su uso se extienda por toda Europa, primero como espectáculo de adultos para acabar siendo más tarde un juguete para niños.



Zografoscopia.

En España, el teatro de sombras llegaría a Barcelona en 1800 con la compañía Volatins del italiano Francesco Frescara que actuó en el teatro de la Santa Cruz a poco de ser rehabilitado y convertido en el Teatre Principal, despertando una gran afición entre los barceloneses quienes pronto abandonarían las salas para pasar a representarlo en los domicilios particulares como espectáculos domésticos, al igual que estaba sucediendo ya en otros países centroeuropeos.



Teatro de Santa Cruz, de Barcelona, tras el incendio.

Dada la gran difusión que fue adquiriendo este tipo de entretenimiento, algunas empresas editoras alemanas, francesas, inglesas o italianas comenzaron a imprimir no sólo atractivos prosencios con pantallas semitransparentes con los libretos de las obras sino también hojas estampadas con los principales personajes de las mismas, pasando así a los repertorios y colecciones de la imaginería popular impresa cuya producción más significativa procedía de Metz y Epinal (Francia) especialmente de las casas Dembour, Gangel y Pellerin.

Las primeras hojas españolas las imprimiría Ignacio Estivill en Barcelona aunque la producción más significativa la realizarán, ya a mediados del siglo XIX, Juan Llorens y Antonio Bosch, especialmente el primero, quienes copiaron y adaptaron algunas de las



Estampa de Gangel, en Metz.



composiciones más populares francesas e italianas y realizaron otras nuevas con temática propiamente española. De Juan Llorens, se conocen 15 obras, cada una de las cuales se compone de una hoja con las siluetas de los personajes intervinientes en ella y del libreto con el texto correspondiente, y entre sus títulos están *Las tentaciones de San Antonio*, *Los lances*



Sombras para representar *Las tentaciones de San Antonio*.

del carnaval, *Merlín el encantador*, *El diablo de la cesta o Celestina o los dos trabajadores*. De Bosch son 9 las hojas conocidas en las que se encuentran prácticamente los mismos títulos que en Llorens, aunque los grabados no son tan finos y graciosos como los de éste.

Los teatros de papel (toy theater, teatrini di carta, théâtres de papier, papiertheater o kinderteather), tienen su precedente más directo en los dioramas y cajas con escenas religiosas e históricas que el alemán Martin Engelbrecht construyera en Augsburgo entre 1730 y 1740 aunque, ya exclusivamente como entretenimiento y juego para niños, serían editados en hojas impresas de imagería popular en casi todos los países europeos a lo largo del siglo



Teatro de papel de Engelbrecht.

XIX e incluso durante la primera mitad del XX, un desarrollo y expansión que no podría haberse dado sin la introducción de la litografía como técnica de impresión generalizada. Ésta, inventada por el bávaro Aloys Senefelder en 1796, supuso una verdadera revolución en el mundo de la reproducción gráfica que, en el caso de los impresos populares de imágenes y entre ellos los teatros de papel, permitió a los editores e impresores, la posibilidad de producir grandes cantidades de las mismas, con vistosos colores y a bajo coste lo que las hacía más asequibles a las familias y a los niños explicando así la gran difusión que este juego tuvo en toda Europa a lo largo del siglo XIX con Alemania como su centro de referencia.

Las hojas litografiadas de los teatros recortables, como las de soldaditos, sombras chinescas o títeres poseían la magia de poder convertirse en elementos tridimensionales complejos de gran vistosidad y colorismo, un hecho que unido a su carácter socializador y pedagógico les convertía en unos magníficos instrumentos educativos. Y así, estas hojas una vez adquiridas por el niño tenían que ser recortadas y pegadas sobre un cartón o madera delgada, después montados para recrear la caja del teatro, y disponer a continuación el resto de los elementos escénicos: el telón de boca, los bastidores, el telón de fondo, así como las figuras y accesorios, verdaderos protagonistas de las obras a representar. Una vez montado adecuadamente este pequeño tinglado e iluminado convenientemente, se organizaba y llevaba a cabo la representación por dos o tres personas, los propios niños constructores o adultos, que hacían entrar y salir a los actores de cartón entre los bastidores a la vez que se declamaban, si los tenían, los textos de la obra, entreteniéndolo así durante un buen rato a los asistentes en unos escenarios y con unos personajes cuya versatilidad permitía la interpretación de obras clásicas, contemporáneas o simplemente inventadas por los mismos participantes. Dependiendo del formato y tamaño del teatro, los bastidores y telones de fondo se imprimían en una o dos hojas que el niño adquiriría para montar el correspondiente escenario.

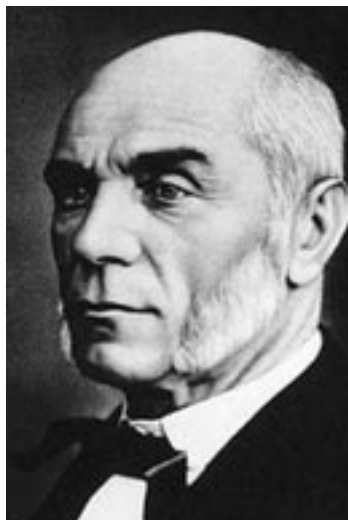
En España, las primeras hojas de teatros de papel serían impresas en Barcelona por Esteban Paluzie Cantalozella hacia 1865 cuyos sucesores mantendrán la producción de las mismas hasta 1939, convirtiéndose así en la principal empresa editora de este tipo de impresos, contemporáneos del cinematógrafo y en algunas ocasiones sus competidores. Ya en el siglo XX, la casa de referencia en la edición de teatros de papel fue Seix y Barral Hermanos cuyo primer teatro con la denominación de «El teatro de los Niños» salió a la calle en 1915. También en Barcelona se encontraban otros editores de hojas para teatros como la Litografía Artística Española (hacia 1900), la Editorial Camaleonte, S. A. la Imprenta Moderna Guinart i Pujolar (1918), la Litografía Rovira y Chiqués (1920), la Editorial de El Gato Negro (1921), fundada por Juan Bruguera, la Litografía Ventura, Estaller y Sangés, S. L (1927), Ediciones Barsal (1930), imprenta Elzeviriana o la Editorial Salvatella (1932). En el resto de España, sólo la madrileña Editorial Hernando, especializada como Paluzie en la edición de libro escolar e infantil, incorporó tardíamente a su catálogo las hojas litografiadas para teatros de papel cuyo pie (Sucesores de Hernando) las sitúa cronológicamente entre 1902 y 1924, unas hojas que vendrían a sumarse así a los pliegos de aleluyas del antiguo fondo Marés-Minuesa adquirido por la editorial y a las hojas de soldados recortables de nueva creación.

Esteban Paluzie Cantalozella (Olot, 1806–1873) fue un reconocido pedagogo, paleógrafo, editor e impresor que desde su primitivo establecimiento, creado en 1857, hasta su muerte

en 1873, se dedicará intensamente a la impresión, no sólo de libros y material didáctico para las escuelas sino también de hojas litográficas destinadas al entretenimiento infantil; una actividad editorial que continuará sus sucesores hasta 1939. El primer catálogo conocido es de 1867 y en él se incluye ya una extensa gama de hojas propias de la estampería popular de la época que abarca desde imágenes arquitectónicas y escénicas para teatros de papel (proscenios, telones de boca, decorados y personajes) hasta soldaditos recortables, escenas religiosas, santos, construcciones, toros, etc., colecciones que serían ampliadas en los años sucesivos y en muchas de las cuales se observa una clara influencia, algunas directamente copiadas, de las producciones epinalenses de Pellerin y Pinot o de la alemana Braun y Schneider y que, como aquellas, había que recortar, pegar sobre cartón y montar.

Paluzie, es, no obstante, el estampero catalán más en la línea de los imagineros europeos no sólo en lo que se refiere a la forma, sino también al estilo de sus decorados, figuras, bastidores y fondos, todos ellos impresos, generalmente, mediante litografía en papel fino y en varios tamaños de manera que pudiera adaptarse a los distintos modelos y tamaños de proscenios que editaba, que, salvo en obras concretas como la de Don Juan Tenorio, o La pata de cabra, en sus escenarios permitían representar cualquier obra por lo que sus hojas no iban acompañadas de libretos o textos. En sus decorados, se encuentran influencias modernistas y otras claramente costumbristas, repitiendo el grueso de su temática motivos centroeuropeos como castillos, palacios, jardines, catedrales, iglesias o cementerios, marinas, plazas públicas, prisiones, pueblos, interiores de casas a las que se añadirán otros propiamente españoles como la tauromaquia o el ya mencionado Don Juan Tenorio. Junto a estas hojas para teatros, Paluzie también imprimiría un teatro de sombras en 1920. ¿Qué se echaba de menos en estos teatrillos para que se asemejaran a la vida real? Entre otras cosas, la música. Ya desde 1860 aparecen en Valladolid pequeñas casetas, conocidas como Panoramas, que ofrecían “vistas” con diferentes motivos, que podían ir desde sucesos de actualidad, como guerras o catástrofes, hasta ilustraciones panorámicas de ciudades parecidas a las mencionadas en los polioramas. “Desde hace algún tiempo –escribe un gacetillero del Norte de Castilla en los años 80 del siglo XIX–, todos los domingos se establece en la Plaza Mayor uno de esos espectáculos conocidos por «Un Nuevo Mundo», que si bien nada debemos decir contra las vistas que en él se exhiben, merece la pena llamar la atención al señor Alcalde del monótono ruido y estridente sonido que los musicales acordes del pergamino producen avisando al público con el tambor. Los vecinos también se quejan.

Los periódicos de Valladolid se hacen eco en la segunda parte del siglo XIX de las visitas anuales de esos “cosmoramas” que venían a mostrar a los habitantes de la ciudad lo que se



Esteban Paluzie.



Estampa de Don Juan Tenorio para teatrillo.  
Titirimundi por Ángel Lizcano.



cocía en otros lares. En 1868 se anuncia en *El Norte de Castilla*, por ejemplo: “Para ganar dinero esta feria: panorama grande, completo, con estantería, zócalos, cuadros de madera, cajonería, seis miras dobles y una colección de 36 vistas muy bonitas”. Y en otro anuncio, dos años más tarde, se insiste: “Para ganar dinero en estos días de feria se vende un magnífico panorama con seis colecciones de a 26 vistas. Puede armarse en 15 minutos y es de mucho aparato y vistoso”. A veces esas exhibiciones se hacían en casas particulares: “Bonito panorama de la guerra franco-prusiana en casa del Señor Iztueta, en la calle de Santiago. La mayor parte de los días se renuevan las vistas de aquella moderna epopeya”. Que los panoramas eran un espectáculo que producía dinero, parece evidente, pero también que producía algarabía y ruido: “Se vende cosmorama en renta o venta. Uno con ocho bastidores y otros tanto cristales y una bonita colección de vistas, todo en perfecto estado. Al mismo acompaña un organillo de grandes dimensiones con ocho piezas de música. Tomás Pinedo, plaza mayor 52, 2º”.

La musa Calíope –la de la voz hermosa– fue considerada por los griegos como el paradigma de la elocuencia. Su facilidad para expresarse y comunicarse fue representada también en la iconografía al mostrar generalmente a una joven sosteniendo una trompeta en una mano mientras mantenía en la otra un libro sobre el que aparecía un reloj de arena. En cualquier caso, y del mismo modo que los ciegos

españoles se encomendaban a la Virgen al comenzar a cantar sus relatos, muchos poetas de diferentes orígenes hicieron lo mismo con Calíope al considerarla un dechado de inspiración musical. Incluso, a mediados del siglo XIX, hubo un inventor (ya se sabe que ese siglo fue especialmente abundante en inventos y en patentes), Joshua C. Stoddard, que patentó en los Estados Unidos un instrumento musical al que denominó “Calíope”. Lo fabricó en Worcester, Massachusetts, en 1855 sobre la base de un órgano de tubos al que incorporó el vapor sustituyendo al clásico fuelle. Para mejor difundir y vender la novedad creó la American Steam Piano Company, y su primera invención consistió en una caldera de vapor y quince silbatos con notas musicales.

El instrumento era tan ensordecedor y molesto que el Ayuntamiento de Worcester le prohibió tocarlo dentro de los límites de la ciudad. Stoddard quería que su instrumento se usara en las iglesias sustituyendo al órgano, pero fueron finalmente los barcos de vapor los que lo adoptaron más fácilmente. Los primeros Calíopes eran como una caja de música mecánica con un rodillo donde se codificaba el tema musical. Los diseños posteriores incorporaron un teclado para ser tocado por un músico. A partir de 1880 la familia Gavioli, fabricantes de preciosos ejemplares de órganos de feria movidos por vapor, compartió fama y prestigio

con otros fabricantes como Marengi y Mortier, creando entre todos una “necesidad” de ambientar las ferias y espectáculos con esos grandes órganos en los que unos muñecos se movían al ritmo de las melodías que los tubos reproducían.

En Valladolid, los hermanos Pradera adquirieron un órgano de Gavioli para el barracón donde se instaló el primer cinematógrafo de la ciudad que –como los antiguos corrales de comedias– tenía dos accesos, en este caso separando categorías sociales y no sexos.

Algunos experimentos habían tenido ya lugar en diferentes emplazamientos –calle Constitución y plaza de Fuente Dorada– y podría darse como cierta la fecha de 1896 para el primer espectáculo de un Kinetógrafo que traía la empresa Eliseo Express. Un año más tarde se instaló unos días en el Teatro Zorrilla el cinematógrafo de Charles Kalb y otros más vinieron en 1898, como el del Mágico Farrousini, que ya proyectaban sobre la pantalla hasta corridas de toros. Sin embargo quienes mantuvieron con más éxito y duración su



Caldera de silbatos de la American Steam Piano.

Calíope de Stoddard.





Cinematógrafo Pradera.

negocio fueron los ya mencionados hermanos Pradera, que primero instalaron una barra-ca, después construyeron un salón y finalmente edificaron un precioso teatro. La primera sesión tuvo lugar en 1900 y se desarrolló al aire libre proyectando sobre una gran pantalla una serie de imágenes. Más éxito tuvieron los Pradera a partir de la construcción del salón porque “el cine público” ofrecía una agradable oscuridad que permitía imaginar y hasta “actuar”. Carlos Rodríguez Díaz se refería a ello en unos versos publicados en *El Norte de Castilla* en los que dejaba ver las preferencias feriales de los vallisoletanos:

Festejo sin novedad,  
pero hay quien con ansiedad  
el cine público anhela,  
“que eso de la oscuridad  
nos gusta una atrocidad”,  
como dice una zarzuela.

En 1908 a los hermanos Pradera les vino a hacer la competencia otro grupo de empresarios (Novella, Ibáñez y Torrebaddella) que construyó el café Novelty. En el lugar donde estuvo el Novelty, en la calle Santander (hoy Héroes de Alcántara, antes Héroes del Alcázar de Toledo y antes de Isabel II; y mucho antes, de la Tumba –por el cementerio de la iglesia de Santiago–), se instaló luego el Aero Club (ya desaparecido). Tenía el Novelty una entrada privada por la calle de la Pasión por la que llegaban determinados caballeros de la ciudad que no querían ser vistos públicamente. Disponían de un reservado conocido como «el patio de caballos», seguramente porque allí esperaban los diestros para entrar a matar. El café costaba 2 reales los días que no había espectáculo. Cuando lo había costaba 3 reales. Gran éxito tuvieron durante mucho tiempo las canzonetistas frívolas «Paca la Pastora», «La Soriano» y «Flor de Mallorca». El director de la orquesta solía ser Juan Liébanos. El Ideal Cinema era un local complementario del Novelty que, al llegar el cine, daba sesiones





**Teatro-Cine Hispania**  
**CALLE DE MUÑO**

**TRES GRANDES FUNCIONES**  
 para los días 21 de Enero de 1918

Primeras sessi6n A las TRES

1.ª *Madama*  
 2.ª *Una pelotilla de perlas*  
 3.ª *Quinto episodio de la preciosa cinta cinematogr6fica de gran sucesi6n*

**LAS AVENTURAS DE CATALINA**

Segunda sessi6n A las CUATRO

1.ª *Madama*  
 2.ª *Segundo episodio de la preciosa cinta cinematogr6fica de gran sucesi6n*

**Las aventuras de Catalina**

3.ª *Una magnifica pelotilla solista*

Tercera sessi6n A las SEIS Y MEDIA

**VERMUT ESPECIAL**  
**GRAN RECONTECINIENIO**

1.ª *Madama*  
 2.ª *La comedia en tres actos, de asunto poltico, titulada el tiempo en diez minutos, escrita en ingl6s por F. Armstrong, adaptada de la novela de H. Henry y traducida al castellano por don Ignacio de Aldean6, titulado*

**JIMMY SAMSON**

REPARTO.—Miss Rose Fay, actrices Miss Miss Moore, actrices Rodriguez, Jimmy Brown, actor Madam, actor de fondo, actor Francis Brown, actor Garcia (1.ª), Bob Morgan, actor Pico (1.ª), Maria Fay, actor (cantante), El Director de la pelotilla, actor Lopez (1.ª), William Lee, actor Garcia (2.ª), El Jefe de seguridad, actor Pico, actor Gray, actor Antonio Reed, actor Woodson (1.ª), Un empleado, actor Victor Long, actor Constante Olanoff, Bob-By, actor Alberto Arroyo.

En las intermedios se proyectaran las siguientes pelotillas y entre de la preciosa cinta

**Las aventuras de Catalina**

PRECISION	1.ª sessi6n	2.ª sessi6n
Primeras sessi6n	1.00	1.00
Segunda sessi6n	1.00	1.00
Tercera sessi6n	1.00	1.00
4.ª sessi6n	1.00	1.00
5.ª sessi6n	1.00	1.00
6.ª sessi6n	1.00	1.00
7.ª sessi6n	1.00	1.00
8.ª sessi6n	1.00	1.00
9.ª sessi6n	1.00	1.00
10.ª sessi6n	1.00	1.00
11.ª sessi6n	1.00	1.00
12.ª sessi6n	1.00	1.00
13.ª sessi6n	1.00	1.00
14.ª sessi6n	1.00	1.00
15.ª sessi6n	1.00	1.00
16.ª sessi6n	1.00	1.00
17.ª sessi6n	1.00	1.00
18.ª sessi6n	1.00	1.00
19.ª sessi6n	1.00	1.00
20.ª sessi6n	1.00	1.00

NOTA.—La Sociedad teatral acompa6a 6 la hora de cada sessi6n, para facilitar 6 las señoras.

cortas de algunas películas de Tom Mix, la Berttini, Kayena y Rodolfo Valentino. Solía ilustrar las películas con su piano el maestro Anselmo Ballenilla. En 1915 inauguró un nuevo aparato de proyección con la película “Si yo fuera rey”, de Georges Méliès. Méliès fue un cineasta francés que pasó a la historia por ser pionero en el desarrollo de muchas técnicas y de la cinematografía. “Méliès, innovador en

el uso de efectos especiales –nos dice una biografía–, descubrió accidentalmente el *stop trick* en 1896 y fue uno de los primeros cineastas en utilizar múltiples exposiciones, la fotografía en lapso de tiempo, las disoluciones de imágenes y los fotogramas coloreados a mano. Gracias a su habilidad para manipular y transformar la realidad a través de la cinematografía, Méliès es recordado como un «mago del cine». Dos de sus películas más famosas, *Viaje a la Luna* (1902) y *El viaje imposible* (1904), narran viajes extraños, surreales y fantásticos inspirados por Julio Verne y están consideradas entre las películas más importantes e influyentes del cine de ciencia ficción. Méliès fue también un pionero del cine de terror con su película *Le Manoir du Diable* (1896). La película mencionada, “Si yo fuera rey”, basó su argumento en una ficción sobre la vida aventurera del poeta francés François Villon. En 1938 Frank Lloyd hizo una nueva versión protagonizada por Ronald Colman.

A pesar de muchos intentos por convertir el cine en un espectáculo, todavía se combinaba con otras atracciones pues las imágenes de la pantalla aún no habían conquistado por completo el favor del público y menos aún si no tenían sonido. La mayor parte de las producciones cinematográficas de los primeros años del género, generalmente de escasa calidad e interés, se han perdido o se conservan fragmentadas en algún archivo de rango internacional. Entre los programas que aún pueden encontrarse de los cines de Valladolid

anteriores a 1920 sobresale la cinta muda “Las aventuras de Catalina” (The adventures of Kathlyn) protagonizada por la actriz Kathlyn Williams y dirigida por Francis J. Grandon en 1913. La película se proyectaba por capítulos en el Teatro-Cine Hispania (inaugurado en

1915 en la calle Muro sobre lo que fue el frontón Fiesta Alegre) e incluso fragmentada en los intermedios de las comedias que se representaban en la misma sesión, combinando filmes de aventuras como el de “Las aventuras...” con comedias y dramas de época, y teniendo una duración total de dos horas y media en la sesión “vermut” (la primera sesión solo duraba una hora). Todos los pases comenzaban con música y los precios oscilaban entre los más baratos de 0,15 céntimos y las entradas preferentes de 4 pesetas.

En 1920 se estrenó el Gran Teatro, sucesor del Teatro de la Comedia, con un espectáculo que incluía al mago Wetryk (el italiano Antonio Pastacaldi) famoso en los años de la primera Guerra mundial, junto a episodios de la película “Mascamor”, rodada en 14 capítulos por Pierre Maraudon y estrenada en 1918.



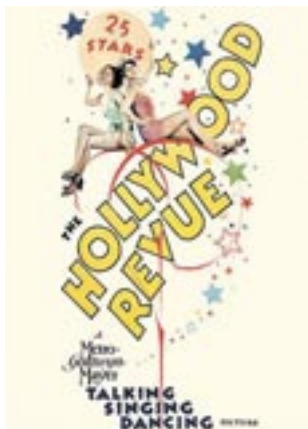
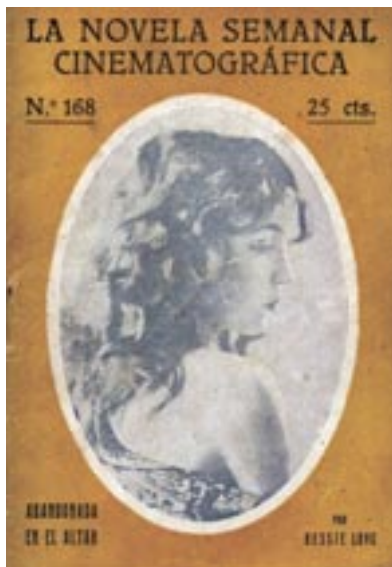
Gran Teatro. Fotografía de Luis del Hoyo.

En 1927 fue inaugurado el cine Ideal-Rosales, que solo duró 5 meses abierto y que se estrenó con el film “Abandonada en el altar”, protagonizada por la sensual e inocente Bessie Love, especialista en representar a jóvenes engañadas, *quod erat demonstrandum*.

El teatro Zorrilla estrenó su sistema Western Electric de cine sonoro en 1930, nada menos que con “Las castigadoras de Broadway”, película rodada en 1929 y dirigida por Roy del Ruth.

En 1930 precisamente se había firmado un acuerdo denominado *The Paris agreement*, por el que varias compañías que se especializaban en sonido, como la Western Electric o la Tobis Klangfilm pretendían repartirse educadamente el control de todo el mundo para la sonorización de la industria cinematográfica. Lógicamente el acuerdo duró poco: hay estudiosos





que encuentran 133 patentes registradas en el plazo de 6 años, desde 1926 hasta 1932, por diferentes inventores deseosos de que su invención les produjera abundantes beneficios. El teatro Pradera, por cierto, también inauguró en 1930 su sistema propio de sonido con la película "The Hollywood Revue" que era, como se puede suponer, una revisión de los más famosos fragmentos del cine de la productora Metro Goldwyn Mayer.

También en 1930 tuvo lugar la inauguración del cine Coca, sobre lo que fue el Teatro de la Comedia y posteriormente el Gran Teatro. Lo hizo con la película titulada "El gran raid", y menos de un año más tarde ofrecía al público su sistema sonoro Western Electric con la película "The valiant", rodada en 1929.

Cuando el cinematógrafo se consolidó ya como invento popular y el público se acostumbró a sentarse en butacas individuales para "ver" –e incluso oír– un espectáculo con mayúsculas,



el papel vino a prolongar la ilusión de las escenas imaginadas sobre la pantalla, aportando como complemento a los espectadores que asistían a las sesiones pequeños programas de mano, fotogramas de determinados pasajes de las películas que se podían contemplar en el zaguán de entrada, cantables para memorizar las melodías que se escuchaban en la cinta, revistas para ensalzar a actores y actrices o carteles de gran formato que ayudaban a recordar lo mejor de cada película y se conservaban finalmente como parte de una biblioteca peculiar y personal. Se sabe que, a pesar de las malas relaciones del régimen de Franco con el gobierno mejicano, algunos realizadores y guionistas exiliados participaron en películas de allá que luego venían para acá. El film “Allá en el rancho grande”, que protagonizó Tito Guizar en 1936, se estrenó en Valladolid en el Cinema Radio –antes Roxy– en 1940, aunque luego, nueve años más tarde, viniese Jorge Negrete a estrenar su versión y otras más en las que Jalisco nunca faltaba ni nunca perdía.

A finales de 1931 el cine Capitol inauguraba su sistema de sonido Rivatón con la película “Su noche de bodas”, dirigida al alimón por Louis Mercanton y Florian Rey y protagonizada por Imperio Argentina y Miguel Ligeró sobre un guión de Fernández Ardavín. El sistema Rivatón, muy utilizado en España fue inventado por Adolfo de la Riva, quien en 1932 estableció en Barcelona los primeros estudios de doblaje con su socio Pedro Trilla.

En 1935, el ya mencionado Teatro-Cine Hispania, edificado sobre el antiguo Frontón Fiesta Alegre, estrenaba su sistema sonoro Arke-Arno con la cinta “El abuelo de la criatura”, protagonizada por la pareja Stan Laurel y Oliver Hardy, más conocidos como “el gordo y el flaco”.

A partir de los años 40 comienzan a crearse los departamentos de publicidad, luego llamados gabinetes de comunicación, que se encargaron de magnificar, cuando no de manipular y engrandecer artificialmente las cualidades de un producto. A veces incluso la publicidad revisteril hacía uso de la amenaza, como cuando se aconsejaba a un empresario que reservara una superproducción y se añadía la coletilla: “Si no lo hace, peor para usted”. O del engaño, como cuando se pretendía convencer al espectador de que Luis Prendes, galán de moda, era guapo o Maruchi Fresno una serena belleza.

Se impuso la era de la publicidad exagerada o falsa, la era de Hollywood, que transformaría nuestras vidas.

En marzo de 1936, el cine Roxy abría sus puertas con el estreno de la película “Don Quintín el amargao”, dirigida por Luis Marquina y asesorada por Luis Buñuel con música del maestro Jacinto Guerrero.

Hasta 1940 tuvo que esperar el antiguo teatro Lope de Vega para instalar su sistema sonoro Orpheo Sincronic, estrenándose con la película “La sirena del puerto” de la que era protagonista María Dolores Asúnsolo y López Negrete, más conocida como Dolores del Río.

El teatro Carrión venía a incorporarse a la nómina de locales cinematográficos en 1943 con el film “La octava mujer de Barba Azul”, donde lucían sus palmitos Claudette Colbert, Gary Cooper y David Niven. Un año más tarde se estrenaba en el recién terminado Cine Goya la película “La maja del capote”, con la celebrada artista Estrellita Castro.

El cine Avenida, por mencionar solamente los establecimientos más conocidos y frecuentados, traía a España a la familia Trapp con una película que dio la vuelta al mundo varias veces.

El teatro Cervantes se inauguraba como cine con la proyección de “Aquellos tiempos del cuplé”, película de Mateo Cano y José Luis Merino, con la intervención de Lilian de Celis y Rafael Luis Calvo. El cine Alameda abría en 1961 con “La fiera anda suelta” y el Rex “estrenaba” “La verdadera historia de Jesse James”, de Nicholas Ray.

Por último, el cine Embajadores ofrecía a sus espectadores en 1967 “El viaje alucinante”, de Richard Fleisher, y el cine Matallana, en enero de 1969, daba la cinta “Satanik”, de Piero Vivarelli.

Todo esto que hemos comentado se produjo entre los años 20 y los 70 del siglo pasado, creando un “estilo” publicitario muy particular que ya es historia. Se trataba principalmente de mostrar en pocas imágenes –a veces solamente en una– el contenido de la historia que iba a narrarse a través de los rollos enviados por la distribuidora a las salas de proyección. Esos rollos de celulosa traían a los salones destinados al milagro del cinematógrafo, “vistas” de sucesos,



acontecimientos relevantes y pequeños documentales, pero también, y poco a poco, las historias más variadas producidas o realizadas por arriesgados empresarios que aventuraban su peculio y su prestigio, como Fructuoso Gelabert o Eduardo Jiménez Correas.

En Valladolid fueron familias como los Coca, los de la Fuente, los Carrión, los Matallana, incluso los Fernández Arango, quienes, enamorados del séptimo arte, dedicaron sus desvelos a difundirlo y mimarlo. Los papeles mencionados sirvieron para popularizar sus encantos, principalmente a través de esos programas de mano que se entregaban al entrar en el local tras haber satisfecho el precio de la entrada. Imprentas como Lozano, las gráficas Valencia (que estuvo primero en Claudio Moyano 5 y después en Pedro de la Gasca número 4), la imprenta y litografía de Afrodasio Aguado, las artes gráficas Miñón, la tipografía de Sanz o las gráficas Castilla, se encargaron de reimprimir los datos necesarios para comunicar al público algunas de las novedades que aportaba el espectáculo ofrecido. Se comunicaba que, por supuesto, era estreno (a veces mundial), que estaba hablada en español –ya desde los primeros años del cine sonoro, pero principalmente después de la guerra– o se advertía de que habría de producir en quien la viese algún choque emocional: “No es una producción más de espionaje. No es una cinta difícil, complicada, que podamos decir después de verla que no reúne originalidad –decía el anuncio de “Brigada secreta”–.

En ocasiones, el anuncio venía en forma de admonición para quienes tuviesen problemas cardíacos: “Las personas que sufran de corazón o propensas a desmayos, no deben ver ‘El doble asesinato de la calle Morgue’”.

Las imprentas vallisoletanas rellenaban, principalmente en la última página del pequeño cuadernillo en que se doblaba el programa, las ocurrencias del propietario de la sala, de modo que, aparte de aparecer dos pies de imprenta, el de las artes gráficas originales –por lo general de Madrid, Valencia o Barcelona– y el de la imprenta local, se podían leer frases rimbombantes o hiperbólicas como esta que añadía la sección





de propaganda de la empresa Fernández Arango: “Con el triunfal estreno de *Ay que me caigo* se inicia la presentación del mejor material sonoro del mercado cinematográfico mundial. Esta película es sin discusión la más chispeante y cómica de cuantas ha hecho en mucho tiempo el insigne Harold Lloyd”.

Respecto al tema del doblaje (ese “hablado en español” o “directo en español”), la especialista de la Universidad Autónoma de Barcelona Rosa María Palencia escribía: “A diferencia del fenómeno de la subtitulación, que ha merecido el interés de la investigación académica, principalmente de los especialistas en traducción, y, a pesar de la larga tradición del doblaje en España, no existían investigaciones precedentes a la nuestra que nos revelasen cuáles son los factores que intervienen en la gratificación del consumo de los productos audiovisuales doblados. Para justificar su mayoritario desprecio hacia el doblaje como objeto de estudio, los teóricos de la cinematografía han aducido múltiples razones: desde la “mutilación” de los actores al ser privados de una herramienta de interpretación fundamental como es su voz; la mala reputación que la historia del doblaje ha soportado como herramienta de censura moral o política bajo regímenes autoritarios, hasta la dificultad de una traducción fiel a los contenidos semánticos y culturales. Sin embargo, creemos que todas estas razones no justifican la escasa investigación de que ha sido objeto un fenómeno comunicativo mayoritario en nuestro país. Desde el punto de vista científico, desconocíamos los factores que hacen del doblaje un fenómeno comunicativo eficaz desde la recepción”<sup>1</sup>. Se refiere Rosa a su interesante trabajo sobre el cine narrativo en el que analiza la percepción de los espectadores tras la visualización y audición de la cinta. Los primeros rodajes con imagen y sin sonido animaron a algunos propietarios de salas de cinematógrafo a recurrir a actores, que con dotes de improvisación, una buena voz y facilidad para comunicar, explicaban la película. El recurso tuvo éxito durante algún tiempo e incluso llegó a ser más efectivo que la denominada “doble versión”, que costaba mucho más pues había que rodar en varios idiomas aunque se utilizaran los mismos decorados y en ocasiones hasta los mismos actores, capaces de expresarse en dos lenguas. La primera película doblada en español es de 1932 y se titulaba “Entre la espada y la pared”, versión hispana de “el diablo y lo profundo”, que era su traducción correcta del inglés.



<sup>1</sup> Rosa María Palencia: *La influencia del doblaje audiovisual en la percepción de los personajes*. Barcelona, Universidad Autónoma, 2002

Tras la guerra civil, interesó al gobierno de Franco considerar algunos aspectos de lo foráneo como un peligro para la españolidad y, al estilo de Mussolini, publicó la siguiente orden el 23 de abril de 1941: «Queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español, salvo autorización que concederá el Sindicato Nacional del Espectáculo, de acuerdo con el Ministerio de Industria y Comercio y siempre que las películas en cuestión hayan sido previamente dobladas. El doblaje deberá realizarse en estudios españoles que radiquen en territorio nacional y por personal español». Es bien conocido el hecho de que alguna actriz que claramente negaba con la cabeza era doblada sorprendentemente con un “sí” rotundo, del mismo modo que fue criticado el caso de “Mogambo”, donde Grace Kelly, acompañada de su esposo, realizaba un viaje por África y se enamoraba del guía Clark Gable. La censura, para soslayar el inevitable adulterio convirtió a los esposos en hermanos, produciendo de ese modo un incesto memorable.

Teodoro González Ballesteros nos recuerda en su libro *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*<sup>2</sup> un texto de la comisión de censura, que lo explica todo: «En la labor de regeneración de costumbres que se realiza por el nuevo Estado, no puede desatenderse la que afecta a los espectáculos públicos, que tanta influencia tienen en la vida y costumbre de los pueblos, y siendo uno de los de mayor divulgación e influencia, sobre todo en los momentos presentes, el cinematógrafo, exige la vigilancia precisa para que se desenvuelva dentro de las normas patrióticas, de cultura y de moralidad que deben imperar».

Finalmente, y después de reconocer mi deuda con los trabajos hemerográficos de Ricardo Furones –que hizo un utilísimo recorrido histórico por las fechas de estrenos en los cines de Valladolid– así como al interés coleccionista del hermano jesuita

José Terán que reunió y me entregó más de 500 carteles de cine de los que él solía colocar como reclamo para sus proyecciones en el medio rural, cabría hablar de los ilustradores que repartieron ilusión durante años a través de los grandes cartelones que, en este caso sobre tela y no sobre papel, adornaban las fachadas de las salas de cine o los teatros. Uno de esos cartelistas, tal vez el más reconocido y popular fue Jano, seudónimo de Francisco Fernández



<sup>2</sup> Teodoro González Ballesteros: *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*. Madrid, Universidad Complutense, 1981

Zarza, quien vistió durante años las fachadas de los más importantes cines de la Gran Vía madrileña. Para muestra, el espléndido trabajo realizado para la película “El último cuplé”, en el que mejoraba la imagen de su protagonista Sara Montiel, utilizando la fotografía que aparecía en el cartel original de propaganda.

En el caso de los cines de Valladolid, el Pradera, por ejemplo, utilizaba el pórtico del edificio para colocar sobre el rótulo acreditativo un cartelón con la escena seleccionada de la película que se proyectaba en el interior.



Jesús Urrea, a quien debo la foto donde se ve un cartel de la exitosa película “Lo que el viento se llevó” proyectada en la pantalla del Carrión, recuerda que en su infancia iban a ver pintar a uno de los artistas que se ocupaban de, llamémoslo así, ese arte menor y se entretenían toda la tarde observando cómo el pintor iba dividiendo el modelo en cuadrados, al estilo de los grandes artistas del Renacimiento como Durero o Leonardo, hasta conseguir plasmar en el lienzo, utilizando la cuadrícula albertiana, lo que en el papel habían dibujado otros artífices más conocidos. Leon Battista Alberti, el inventor de esas ventanas cuadradas, fue recordado por Roberto Rossellini en un capítulo de la serie “Los grandes de la historia”, en concreto el titulado “La época de Cosimo de Medici”.

Ángel Quintana, comentando la retirada de Roberto Rossellini del mundo del cine para analizar la nueva era de la televisión y sus consecuencias, escribía: “Utilizando como punto de partida las reflexiones del pensador renacentista Leon Battista Alberti, que buscaba una relación clara entre arte y ciencia, Rossellini reivindicó una utilización racional del arte. Cualquier manifestación artística había de promover una actitud racional hacia sus obras y ayudar a fortalecer el conocimiento. Rossellini creía que ontológicamente el cine estaba destinado a convertirse en el arte del siglo XX. El cine había realizado tentativas, pero nunca había conseguido desarrollar esa función. La estructura industrial del cine había operado contra la idea de liberación del hombre a partir del arte. Durante muchos años la función del cine había sido la de actuar de instrumento publicitario de la sociedad de consumo, como vehículo de vulgarización social. Consideraba que a partir del momento en que se impuso masivamente la televisión, esta ocupó dicha función y el cine se dedicó a estimular la irracionalidad, jugando con los instintos más primarios del espectador”<sup>3</sup>.

Rossellini afirmaba lo siguiente en su famosa conferencia en la librería Einaudi de Roma donde declaró sus intenciones de revisar su concepto del arte: «Ningún film, ni ninguna obra literaria, plantea los temas que preocupan de manera concreta a la nueva humanidad, por este motivo no se ha encontrado un nuevo sentido dramático. Por eso digo que considero necesario examinar otra vez cada cosa desde sus orígenes, hacer como el maestro de escuela elemental que intenta explicar de la manera más simple y lineal los grandes hechos de la naturaleza y la historia».

Confío en haber podido conseguir en estos minutos que se fortalezca y amplíe nuestro conocimiento acerca de aquel mundo del cine que ilusionó nuestras infancias y las llenó de imágenes, reales o no. Imágenes que ahora habitan en ese universo inmaterial que constituye la historia de Valladolid.

<sup>3</sup> Ángel Quintana: “El camino del cine didáctico de Roberto Rossellini.” *Actas del V Congreso de la A.E.H.C.*, A Coruña, C.G.A.I., 1995, pp. 219-226.



## San Francisco de San Miguel. Vida, martirio e iconografía

**ROBERTO BLANCO ANDRÉS** | Doctor en Historia

San Francisco de San Miguel, o de La Parrilla, es el nombre de uno de los seis santos actuales reconocidos por la iglesia católica en la diócesis de Valladolid. Fue el primero de los beatos entre los canonizados, el tercero en ser elevado a los altares y el primer santo mártir de la misma diócesis. En este breve artículo se aportan algunas de las claves vitales más interesantes del personaje, conocido durante siglos fundamentalmente a través de crónicas de carácter hagiográfico, lo que si bien respondía a un concreto objeto devocional dejaba sin explicar, y en consecuencia entender, otros múltiples aspectos cruciales para la comprensión del personaje en toda su compleja dimensión<sup>1</sup>.

Se aporta como novedoso un recorrido iconográfico muy actualizado y matizado del santo de La Parrilla. En él se enfatizan cuestiones puntuales relacionadas específicamente con el personaje, habitualmente no contempladas, se ofrecen imágenes de obras después de sus procesos de restauración y, finalmente, otras totalmente inéditas o desconocidas para los estudiosos de la iconografía de los protomártires de Japón.

<sup>1</sup> Para ampliar la información remito a mi libro: BLANCO ANDRÉS, Roberto, *San Francisco de San Miguel. Fraile, embajador y mártir en Japón*, Valladolid, Galland Books, 2016.

## 1. Datos en torno a su nacimiento en La Parrilla, familia y nombre

Tenemos muy pocos datos sobre los primeros años de vida y juventud del santo de La Parrilla. De ese tiempo únicamente nos consta que nació en la localidad vallisoletana de ese nombre, entonces jurisdicción de Portillo y dependiente del arzobispado de Palencia (Valladolid no fue sede obispal hasta 1595 y arzobispal hasta 1857) y que sus padres fueron Francisco de Andrada y Clara de Arco, pero nada concluyente al cien por cien sobre su fecha de nacimiento e incluso sobre el nombre seglar al recibir las aguas del bautismo, pues el de San Francisco de San Miguel fue el que adoptó al entrar en religión. En cualquier caso fue el propio santo quien dispuso todas las dudas que pudiese haber sobre su procedencia, pues siempre le gustó que le llamasen Francisco Parrilla. Y en esto fue el único de todo el grupo martirial que siempre apareció en los listados exhibiendo sus orígenes.

La primera fuente impresa que refirió su nacimiento en La Parrilla y el nombre de sus padres fue la escrita por el franciscano fray Juan de Santa María en 1599 con el título *Relación del martirio que seis Padres Descalzos Franciscos, tres Hermanos de la Compañía de Jesús y diecisiete japoneses cristianos padecieron en Japón*, posteriormente reeditada en varias ocasiones con el título *Crónica de la provincia de San José de los Descalzos de la Orden de los menores de nuestro seráfico Padre San Francisco y de las provincias y custodias descalzas que della han salido y son sus hijas*<sup>2</sup>. Lamentablemente Santa María no aportó el nombre seglar ni ofreció directamente el año exacto de su nacimiento.

Habríamos salido de dudas en este punto si el acta de bautismo tradicionalmente atribuido a San Francisco de San Miguel fuese la auténtica. Pero claramente este documento no se corresponde con el personaje, sino con otro vecino de La Parrilla –un tal Francisco de Burgos– nacido el 15 de noviembre de 1549<sup>3</sup>. Ello sin entrar en otras alteraciones que con el paso de los siglos se han efectuado sobre el original, o la radical falta de coincidencia con las fuentes de archivo y las crónicas sobre los sucesos, mayormente jesuíticas y franciscanas. Para embrollar el enredo, estas últimas tampoco terminan por aportar un dato concluyente, con la excepción de la mencionada procedencia y nombre de los padres, ubicando el natalicio por referencias más o menos indirectas entre 1541 y 1546. No obstante, de un análisis pormenorizado, en al menos tres de ellas –las escritas concretamente por Marcelo de Ribadeneira, Jerónimo de Jesús y Juan Pobre de Zamora, todos concedores del santo parrillano y testigos presenciales del martirio– se puede extraer la fecha de 1545 como la

<sup>2</sup> La *Relación* de Santa María apareció en Madrid en la imprenta del Licenciado Várez de Castro, en una tirada de la que en la actualidad se conservan escasísimos ejemplares (Lisboa, Coimbra, Mazarino de París, Vittorio Emmanuelle de Roma). Después se hicieron al menos otras tres impresiones. También ha sido reproducido recientemente en: LEJARZA, Fidel de, SANTA MARÍA, Juan de, *Relación del martirio que seis padres descalzos franciscanos, tres hermanos de la Compañía de Jesús y diez y siete japoneses (sic) cristianos padecieron en Japon*, Raycar impresores, Madrid 1966. El nombre de los padres apareció por vez primera en: SANTA MARÍA, Juan de *Crónica de la provincia de San José de los Descalzos de la Orden de los menores de nuestro seráfico Padre San Francisco y de las provincias y custodias descalzas que della han salido y son sus hijas* en la Imprenta Real, Madrid 1616, II, Libro III, 132.

<sup>3</sup> Archivo General Diocesano de Valladolid. Parroquias. Libro 1, 1548 B. La Parrilla, Nuestra Señora de los Remedios, fol 4r-4v

más probable para su nacimiento. Todo ello, dicho sea de paso, con las prevenciones advertidas<sup>4</sup>. Pero, nuevamente no encontramos nada sobre el nombre seglar. Paradójicamente – o no, si tal era la costumbre de los cronistas de la época– no aparece recogido ni siquiera en las principales memorias o impresos franciscanos relativos a los mártires de Japón.

Por fin, el dato crucial lo encontramos en un importante manuscrito del franciscano fray Matías de Sobremonte sobre la historia y el arte del convento de Valladolid, en donde San Francisco de San Miguel, fue profeso, escrito en 1660. Su título: *Noticias Chronographicas y Topographicas del Real y religiosísimo convento de los Frailes Menores Observantes de S. Francisco de Valladolid, cabeza de la Provincia de la Inmaculada Concepción de N. Señora y es su autor Frai Mathias de Sobremonte, indigno Fraile Menor y el menor de los moradores del mismo Convento*. El nombre seglar que buscamos, además de la fecha de profesión –no registrada por ningún cronista previo–, aparece en el título VIII («De los hijos de singular y conocida virtud que ha tenido este convento») de la siguiente manera:

«En 9 de enero del año 1567 tomó el hábito en este convento para religioso lego Juan del Arco, natural de La Parrilla, junto a Tudela de Duero. Por eso le llaman comúnmente Fr. Francisco de La Parrilla; él se llamó en la religión Fr. Francisco de San Miguel<sup>5</sup>»

Aclarados estos puntos, el resto de conocimiento que tenemos sobre Juan del Arco en La Parrilla es muy escaso, en ocasiones suministrado por los cronistas, con mayor o menor verosimilitud dependiendo del conocimiento personal del protomártir, o directamente por las tradiciones orales. Parece que el lugar donde nació fue el sitio en el que actualmente se levanta la ermita a él dedicada (algo que también ocurre con alguno otro de los mártires de Japón), cuya construcción comenzó en el siglo XVII. El “boca a boca” centenario ha deducido incluso que la cocina de la vivienda familiar se habría ubicado en el espacio en que actualmente se levanta la sacristía. En 1542 La Parrilla tenía ochenta y siete habitantes. Juan del Arco hubo de ser bautizado en la iglesia de la localidad, que lleva la advocación de Nuestra Señora de los Remedios. Se trata de un templo de estilo gótico que había comenzado a construirse a lo largo del primer tercio del siglo XVI sobre otro gótico mudéjar del XIV, del que únicamente se conserva el ábside.

Las fuentes franciscanas afirman que los padres del santo, Francisco y Clara, eran labradores acomodados y muy devotos de San Francisco de Asís, como debían serlo algunos otros familiares. Ribadeneira relata que de hecho conoció a una tía del santo que le recibía a él y

<sup>4</sup> BLANCO ANDRÉS, *San Francisco de San Miguel*. 21-31. Citamos la obra de los autores mencionados: RIBADENEIRA, Marcelo de, *Historia de las Islas del Archipiélago y Reynos de la Gran China, Tartaria, Cunchincina, Malaca, Sian, Camboxa y lappon, y de los sucedido en ellos a los Religiosos Descalzos, de la orden del Seraphico Padre San Francisco*, Imprenta de Gabriel Graells y Giraldo Dotil, Barcelona 1601; SAN ANTONIO, Juan Francisco de, *Crónicas de la apostólica provincia de San Gregorio de religiosos descalzos de N.S.P. S. Francisco en las Islas Filipinas, China y Japón*, impresa en la imprenta del uso de la propia Provincia, sita en el Convento de Ntra. Señora de Loreto del pueblo de Sampaloc, extramuros de la ciudad de Manila, por Fr. Juan del Sotillo, 1744; PÉREZ, Lorenzo, «Fr. Jerónimo de Jesús, restaurador de las misiones del Japón. Sus cartas y relaciones (1595-1604)», *Archivum Franciscanum Historicum* 19, (1926).

<sup>5</sup> Este manuscrito está fechado a 20 de diciembre de 1660 y es considerado como la fuente principal para conocer la historia del convento de San Francisco de Valladolid hasta la fecha de su firma. Actualmente el ejemplar está depositado en la Biblioteca Nacional en Madrid.

a sus compañeros a su paso por tierras parrillanas con gran generosidad y dádiva. Esta circunstancia contribuyó a afianzar la amistad que tuvo con San Francisco de San Miguel cuando le conoció al llegar a Japón en 1594. En este punto es inevitable la tentación de dejar aparcado por un momento el laconismo de la crónica que refiere esta gran casualidad para imaginarnos la alegría y sorpresa del parrillano al conversar con Ribadeneira sobre su familia, de la que probablemente hacía mucho tiempo que no tenía noticia, y de aquella pequeña y entrañable aldea del páramo vallisoletano que había dejado atrás muchos años atrás. Por este motivo, como por la coincidencia de compartir ambos techo y misión en el país del sol naciente, la *Historia* de Ribadeneira es la que ofrece uno de los caudales más interesantes sobre la personalidad del santo parrillano.

Los datos que han trascendido sobre su infancia y juventud apelan su carácter generoso, su escasa instrucción y la adopción de su primer mote, el de “conciencia”, que le habría de seguir el resto de su vida, hasta el punto de que en la actualidad es uno de los patronímicos con que se le aclama en las procesiones. Esta denominación hacía referencia a su invariable costumbre de responder ante algo que no juzgaba ser justo o razonable con un “eso no es conciencia”<sup>6</sup>. De esos primeros años también ha llegado una tradición oral en la que se narra que en sus años mozos había logrado salvar la vida de un niño que había caído a un pozo muy próximo a su casa, cuyo brocal –siguiendo la misma tradición– se conservaría en la actualidad junto a la ermita. Probablemente el joven Juan ayudó a sus padres en las tareas agrícolas hasta que pasó al servicio de gentes de Corte en Medina del Campo y en Valladolid.

## 2. De Observante a Descalzo

Pasado un tiempo en el que fallecieron sus progenitores y un breve regreso a La Parrilla el joven Juan del Arco decidió entrar en el convento de San Francisco de Valladolid. La ciudad, de unos treinta y cinco mil habitantes, hacía pocos años que había sufrido el terrible incendio del 21 de septiembre de 1561, el día de San Mateo. El ingreso en el convento hubo de ocurrir posiblemente a finales de 1565 o ya en 1566. Transcurrido el tiempo del noviciado, cuando contaba con veintiún años de edad profesó el 9 de enero del año siguiente –según las aludidas letras de Sobremonte– como fraile lego, trocando el nombre secular por el de San Francisco de San Miguel. Su cometido en el tiempo que allí estuvo fue el cuidado de la huerta así como la cocina y otras dependencias conventuales.

El convento de San Francisco era la cabeza de la provincia franciscana de la Inmaculada Concepción. En él la comunidad vivía de acuerdo con la llamada rama observante de la

<sup>6</sup> NENCLARES, Eustaquio María, *Vidas de los mártires del Japón, San Pedro Bautista, San Martín de la Ascensión, San Francisco Blanco y Francisco de San Miguel, todos de la orden de San Francisco, naturales de España, Seguida de una reseña biográfica de los 22 restantes no españoles y la de San Miguel de los Santos*, Imp. de la Esperanza, Madrid 1862, 100.

Orden, promovida tiempo atrás por el reformador fray Pedro de Villacreces († 1422) frente a los conventuales. Los observantes se caracterizaron por su rigorismo y la extrema austeridad. San Francisco era uno de los tres monasterios más grandes de la ciudad, y su comunidad la más numerosa después de los dominicos de San Pablo. En torno a 1570 la comunidad rondaba los cien religiosos como mínimo.

Fray Francisco absorbió el espíritu de la observancia villacreciano. Se impregnó profundamente del sentido de esa reforma. Como lego que era quiso imitar la vida de otros legos históricos del franciscanismo como fray Gil de Asís y fray Junípero de Asís, cuyas biografías aprendió de memoria, y cuyo ejemplo de pobreza, humildad y recogimiento aspiró a seguir. La aspiración extrema por la austeridad y la pobreza seráficas le llevó pronto a otros conventos. Sin llegar posiblemente al año en San Francisco se dirigió a continuación al convento Nuestra Señora de la Consolación o Calahorra (en la actualidad Ribas de Campos, provincia de Palencia)<sup>7</sup>, fundado por el reformado franciscano Pedro de Santoyo. Su estancia aquí fue mínima. A finales de 1567, o ya a inicios de 1568, pasó al convento de El Abrojo en Laguna de Duero, llamado *Scala Coeli* –“Escalera al cielo”– porque según la tradición siendo conventual en él San Pedro Regalado bajaba el mismo San Francisco de Asís por una escalera desde el cielo para bendecir el lugar. Francisco de La Parrilla estuvo en El Abrojo tres años (1567-1668/70). El monasterio había sido fundado por Villacreces a inicios del siglo XV y para los frailes de la Orden seguidores de la observancia era un auténtico baluarte del franciscanismo más riguroso<sup>8</sup>.

En El Abrojo el parrillano vivió con intensidad los códigos y reglas más ortodoxas de la piedad franciscana. Aplicaba con obstinación la maceración de la carne con disciplinas o la mortificación en las comidas. El lego vestía el hábito de los franciscanos reformados de tela burda, formado por un sayal grueso, como el que gastaban los campesinos, con esparto, sin capilla puntiaguda y sin muceta<sup>9</sup>. Siendo conventual de *Scaela Coeli* parece probable que visitase las localidades próximas de Boecillo, Aldeamayor de San Martín, Viana de Cega, Tudela de Duero, la Cistérniga y su pueblo natal, La Parrilla, para pedir limosna o solicitar el pan que pocos años antes había trabajado en las tierras del páramo.

Pero San Francisco, Ribas de Campos o El Abrojo parecían no ser suficientes en la búsqueda del franciscanismo más extremo al que aspiraba el lego. Fray Francisco quería militar en la nueva corriente franciscana de la descalcez, que en su vocación iba un paso más allá del rigor de los observantes. Los descalzos constituían la última corriente reformada de

<sup>7</sup> La única noticia que tenemos de su estancia en aquel sitio es debido a una escueta lápida que atestigua su paso por allí, como bien recoge el cronista fray Francisco Calderón: "de este convento salió el santo mártir San Francisco de la Parrilla, hijo de esta provincia [de la Concepción], cuando fue a padecer martirio; y en la celda donde vivió está esta memoria: en esta celda vivió el Beato Fray Francisco de la Parrilla, mártir del Japón": CALDERÓN, Francisco (transcripción y notas de Hipólito Barriguín Fernández), *Primera parte de la Crónica de la Santa Provincia de la Inmaculada Concepción*, Valladolid, Imprenta Kadmos, Diputación de Valladolid 2008, 249.

<sup>8</sup> MARTINEZ SOPENA, Pascual, «La capital del rigor. Valladolid y los movimientos observantes del siglo XV», en BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier (Coord.) *La Ciudad del Regalado*, Ayuntamiento de Valladolid 2004, 50.

<sup>9</sup> EGIDO LÓPEZ, Teófanos, «Vida y milagros de San Pedro Regalado», en BURRIEZA SÁNCHEZ J., (Coord.) *La Ciudad del Regalado*, Ayuntamiento de Valladolid, 2004, 28-29.

la inquieta espiritualidad seráfica. Como hiciesen los observantes un siglo atrás frente a los conventuales, los descalzos exigían, en inflexible oposición a los observantes, un franciscanismo más radical, en sintonía con el espíritu auténtico del fundador. Sus promotores habían surgido muy poco después de la aparición de los observantes, de la mano de las prácticas eremíticas de fray Juan de la Puebla o de Sotomayor (1453-1495) y de su discípulo fray Juan de Guadalupe († 1506), auténtico promotor de esta nueva reforma que no apelaba ya a la “estrecha observancia” sino a la “estrechísima observancia”. En ese proceso resultó fundamental San Pedro de Alcántara (1499-1562) quien en 1560 fundó la provincia de San José de los descalzos, referente indiscutible del radicalismo franciscano en el rigor y la pobreza. Sus frailes fueron conocidos como los “capuchos”.

Esta aspiración del lego parrillano le llevó a dejar El Abrojo para tratar de ingresar en una casa de descalzos franciscanos. El lugar hacia donde ahora dirigió sus pasos fue el monasterio franciscano de Nuestra Señora de Arrábida, de la provincia seráfica de Arrábida, un núcleo descalzo de gran importancia en ese tiempo, emplazado en la sierra del mismo nombre, al sur de Lisboa, en el entorno del estuario del Tajo. La Arrábida había sido fundada en 1539 por fray Martín de Santa María Benavides (*fray Martinho*), promotor incondicional de una austerísima reforma. En sus inicios también había contado con el impulso de San Pedro de Alcántara, que precisamente pasó por allí un tiempo en retiro eremítico.

Obtenida la correspondiente licencia de sus superiores Francisco de La Parrilla partió hacia Arrábida a finales de 1570 o inicios de 1571. Le acompañó otro religioso franciscano, probablemente Francisco de Cebreros. Hizo todo el trayecto andando y descalzo, como prescribían las reglas franciscanas, y a imitación de los desplazamientos que a pie –esto es sin usar el caballo– y sin calzado habían realizado ya otros religiosos icónicos de la descalcez como San Pedro de Alcántara en su caminata a Roma o fray Pedro de Jerez en su trayecto a Portugal. Desconocemos el motivo pero el hecho es que cuando Francisco de San Miguel y Cebreros llegaron a Lisboa, el general de la Orden no aceptó su entrada en la Arrábida y tuvieron que regresar a España.

No obstante el parrillano consiguió su propósito de entrar en la descalcez pues poco después, bien hacia finales de 1570 o a comienzos del año siguiente, fue admitido en la provincia franciscana descalza de San José de la mano de su superior fray Pedro de Jeréz. La provincia de San José había sido creada en 1561 a instancias de San Pedro de Alcántara bajo unas *ordenaciones* de estrecha observancia y rigurosa pobreza. Fray Francisco pasó a vestir el hábito característico de estos frailes, confeccionado siguiendo indicaciones de San Pedro de Alcántara: no debía no debía llegar a lo largo más allá del tobillo, ni podía tener una anchura de más de diez palmos; los mantillos no debían cubrir los dedos; el calzado propiamente dicho era reservado para viejos y enfermos, mientras que los zapatos eran una auténtica excepción; los frailes sanos debían ir descalzos de pie y pierna, puesto que la descalcez era uno de los rasgos distintivos de la reforma. Los descalzos pedían limosna de puerta en puerta, vivían en los hospitales, pernoctaba en las iglesias y predicaban el Evangelio en las plazas de los pueblos.

La provincia de San José enfiló su actividad hacia la evangelización de América y del Extremo Oriente, por lo que el futuro del parrillano desde su entrada en esta corporación iba encaminado hacia alguno de esos destinos. Es importante destacar la influencia arquetípica

que ejerció fray Pedro de Jerez en el lego Francisco de San Miguel, en realidad el referente personal más directo, por no decir único entre los grandes promotores de la descalcez. Destacado por la ortodoxia en la regla y la intransigencia en sus penitencias y ayunos, ya antes de su profesión con los franciscanos fray Pedro había llevado una vida de eremita durante una larga década. Sin duda fue con este fraile con quien el lego parrillano aprendió a vivir la descalcez tal y como podemos inferir de las conversaciones que tendría años más tarde en Japón con el cronista Marcelo de Ribadeneira.

Desconocemos el convento en que comenzó su andadura en la descalcez. La primera acción de la que tenemos noticia en la provincia de San José fue de un viaje que realizó a Roma junto con otros franciscanos encabezados por fray Pedro de Jerez para asistir al capítulo general de la Orden que allí se iba a celebrar en junio de 1571. Otro viaje, por supuesto, descalzo. Entre los frailes que formaban la comitiva seráfica iba Francisco de Gata, con quien fray Francisco tendría buen trato y amistad. Parece que el lego dio amplia información a Ribadeneira de este viaje a Roma y de que estuvo en varias ocasiones bajo la obediencia de Pedro de Jerez, lo que lleva a concluir al cronista Juan Francisco de San Antonio que el parrillano estuvo a las órdenes de fray Pedro en el convento de la Purísima Concepción de Peñaranda de Bracamonte.

Tenemos muy pocos datos de la vida del lego en esta década hasta 1580 en que salió de España. Sabemos que estuvo adscrito a los conventos franciscanos de Coca (Segovia), bajo la adscripción de San Pablo, y el de Medina el Campo (Valladolid) pero no cuándo ni cuánto tiempo. Como tampoco si estuvo en algún otro convento.

### 3. En México y Filipinas

En 1579 siendo conventual en Medina del Campo fray Francisco se enroló para las misiones de Filipinas, atendiendo los requerimientos de misioneros que realizaban los frailes comisarios que recorrían los conventos para reclutar adeptos. El comisario que le reclutó fue el lego Antonio de San Gregorio, que en aquellos años buscaba operarios franciscanos para las misiones de Filipinas. Un destino, por cierto, al que tres años antes había partido fray Pedro de Jeréz y en cuyo viaje –tal y como había previsto en una visión– había muerto en el trayecto en alta mar. He aquí, por tanto, un primer referente del santo parrillano para su viaje a Filipinas. El otro, según, el cronista San Antonio, fue Francisco de Gata, aquel fraile que compartió camino con el lego en el trayecto a Roma<sup>10</sup>.

Por consiguiente, ese mismo año acudió a San Lúcar de Barrameda para embarcar junto con otros catorce franciscanos. Varios problemas sobrevenidos al zarpar la flota, en la que iba el siguiente gobernador de Filipinas, Gonzalo Ronquillo de Peñalosa, impidieron que el barco

<sup>10</sup> SAN ANTONIO, *Crónicas de la apostólica provincia de San Gregorio*, 1744, parte III, Libro III, capítulo XXVI, 759.

en el que iban los franciscanos pudiese navegar. Para su desgracia se quedaron en tierra y regresaron a sus conventos: fray Francisco al de Medina del Campo. Transcurrido un año se juntó nueva misión de franciscanos. Todos, en torno a una treintena, fueron congregados en el convento de San Bernardino, extramuros de Madrid. Entre ellos se encontraba fray Pedro Bautista futuro mártir en Japón junto a fray Francisco de San Miguel, y hombre de gran trascendencia en la provincia de San José y en la Orden franciscana en general. Esta misión es conocida en las crónicas franciscanas como la misión del pendón, por el estandarte que les entregó el nuncio y que enarbolaron, a pie y descalzos, en su trayecto hasta Cádiz.

Embarcados en 1580 esta vez sí la armada efectuó sin grandes contratiempos el trayecto oceánico hasta llegar al puerto de Veracruz. En Nueva España Francisco de La Parrilla estuvo destinado como portero en San Cosme, enclavado en México, la capital virreinal, monasterio que fue concebido como escala en el trayecto que realizaban los franciscanos procedentes de España con destino a las Filipinas. De la estancia en México ha trascendido la noticia de un desplazamiento a la tierra de los chichimecas. Las crónicas son un tanto confusas en el relato. Se habla de que fue con otro fraile y de que probablemente el cometido final era encontrar a otro religioso franciscano del que no se tenían noticias desde hacía tiempo. Los chichimecas eran un conjunto de pueblos indígenas del norte de México, con fama de belicosos, que se había enfrentado en diversas guerras a los españoles. Se trataba también de un territorio de misión franciscano, que en aquellos años había dejado una larga lista de mártires a la Orden. En consecuencia, la misión encomendada al lego parrillano podría entrañar algún tipo de riesgo, que es lo que efectivamente recogen las fuentes que lo han tratado. No conocemos cuándo tuvo lugar, ni su duración y ni siquiera si cumplió el supuesto objetivo confiado. Parece que los dos legados levantaron una ermita improvisada en la que fray Francisco se confesaba y su compañero sacerdote pronunciaba la misa, en una de las ocasiones en Jueves Santo<sup>11</sup>.

Por fin, en 1583 fray Francisco de San Miguel pasó a Filipinas. Se desplazó en consecuencia hasta Acapulco y embarcó en la misión presidida por Pedro Bautista, quien iba destinado al archipiélago magallánico como visitador de los franciscanos. Llegaron a Manila en septiembre de 1583. La comitiva franciscana estaba integrada por quince religiosos y era la cuarta en arribar a Filipinas desde la llegada a las islas de los primeros en 1578. La presencia hispánica era muy reciente y se había concebido con un triple propósito inicial: político-religioso: incorporación de tierras para la monarquía y evangelización; comercial: arrebatar a los portugueses el dominio de la especiería (clavo, pimienta, nuez moscada); y científico: la “vuelta de Poniente”.

Los franciscanos que habían ido llegando al archipiélago en los años anteriores se fueron distribuyendo por distintos puntos de las islas, e incluso tomando dirección a otros territorios vecinos como Macao o China. En Filipinas, en torno a 1579 contaban con misiones establecidas en Ilocos, Camarines, Balayan, Mindoro, Tondo, Laguna y Tayabas. La mayor

<sup>11</sup> Sobre la acción franciscana en el área: BORGES MORÁN, Pedro, «Los problemas de la Iglesia (1568-1700)», en RAMOS PÉREZ, Demetrio (Coordinador), *América bajo los Austrias*, Manual de Historia Universal, Ediciones Nájera, Madrid 1987, 86; NENCLARES, *Vidas de los mártires del Japón*, 102-103; RIBADENEIRA, *Historia de las Islas del Archipiélago*, libro VI, capítulo V, 600.



parte de los religiosos que estaban llegando al archipiélago procedían de la provincia de San José, como el propio fray Francisco de La Parrilla, solo que desde que entraron en estas regiones habían ido pasando a formar parte de la custodia de San Gregorio<sup>12</sup>.

El primer destino del lego fue la portería del convento franciscano de Nuestra Señora de los Ángeles en Manila, el principal de la Orden en Filipinas, ubicado en la zona noreste de Intramuros. El convento profesaba evidentemente la rama reformadora de los alcantarinos o descalzos de acuerdo con su procedencia josefina. Aquí recibió otro de sus apelativos: el de “Padre Bueno”<sup>13</sup>. Otro se afianzó ahora, pero es bastante razonable pensar que venía de atrás, y es el de “Francisco Parrilla”, que es como le llamaban no sólo sus compañeros de religión sino otros tantos civiles, tal y como puede comprobarse en los abundantes testimonios que siguieron al martirio. El lego era tenido por un fraile probo y virtuoso, así como aficionado a las penitencias. Era además lector asiduo de sermones en el refectorio mientras sus hermanos comían, a los que exhortaba a la virtud y la observancia regular.

Después de un tiempo de estancia en el convento manileño fray Francisco fue destinado a las misiones de Camarines, al este de Luzón. Para ello había estudiado el bicolano, que era el idioma que se hablaba en los territorios vecinos de Albay, Masbate, Ticao, Burias y Catanduanes. El franciscano estuvo un lustro en la región residiendo principalmente en la ciudad de Naga, dedicando su tiempo a actividades misionales y al trabajo en el hospital del convento, conocido como de San Diego o San Lázaro.

En su rol de misionero en Camarines Francisco Parrilla recorrió abundantes pueblos de la provincia en las faldas del monte Isarog. Las crónicas cuentan que tuvo un celo especial en bautizar a los enfermos. En esta región desarrolló un afecto caritativo y afable con los nativos, que le llamaron el “Padre Santo”. Este apodo también tuvo que ver con su fama de milagrero, que empezó a tener precisamente desde su estancia en la región, y especialmente en virtud de tres milagros que aquí se le atribuyen. El primero ocurrió durante una festividad de San José. Estando en esa ocasión un compañero franciscano oficiando misa un 19 de marzo ante una gran multitud, el lego le pidió encarecidamente que le dejase dirigirse a los feligreses. Ante su insistencia el oficiante, sorprendido, le preguntó: “¿Cómo lo vas a hacer si apenas conoces el idioma?”; a lo que fray Francisco respondió: “no importa hermano, que puede ser que sepa”. Y según las crónicas se hizo entender ante el auditorio en bicolano siendo –como refiere Juan Francisco de San Antonio– “el espíritu santo el que hablaba por su boca”<sup>14</sup>. Desde entonces, por cierto, le cayó otro apodo: del de “Padre Enseñador”. El segundo milagro que se le atribuye en Camarines fue el de salvar a una india enferma que recuperó el habla después de haberle hecha la señal de la cruz en la lengua. El tercero hace referencia a la sanación de un indio picado por una culebra.

<sup>12</sup> RODRÍGUEZ, Isacio, «Filipinas: La organización de la Iglesia», en BORGES, Pedro, *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Estudio teológico de San Ildefonso de Toledo, Quinto centenario (España), Madrid 1992, 703-720.

<sup>13</sup> GARCÍA, Martín, *Novena en honor de los Santos Mártires del Japón, seguida de un extracto de sus vidas admirables*, Imprenta de Miguel Sánchez y Cía, Binondo 1865, 26-27.

<sup>14</sup> SAN ANTONIO, *Crónicas de la apostólica provincia de San Gregorio*, 1744, parte III, Libro III, capítulo XXVII, 767.

Durante su tiempo de estancia en el convento de Naga fray Francisco aprendió a tratar a los llagados o leprosos, en una comarca especialmente propensa para el desarrollo de estas afecciones por la costumbre de los nativos de andar descalzos.

De Camarines el parrillano pasó a Manila, continuando sus trabajos como enfermero en el hospital de naturales, al lado del convento de Nuestra Señora de los Ángeles, que también era conocido como de Santa Ana, de la Misericordia, de los Padres Franciscanos, del Obispo y finalmente de San Lázaro. Allí coincidió con el lego fray Juan Clemente, un personaje de la mayor competencia y conocimiento que tiempo atrás había pasado por El Abrojo. Con él continuó aprendiendo nuevos tratamientos para el cuidado de los leprosos o llagados<sup>15</sup>.

#### 4. Embajada y estancia en el Japón de Hideyoshi

Mientras todo esto ocurría y Francisco Parrilla trabajaba despreocupado en el hospital de Manila, en Filipinas habían comenzado a surgir preocupaciones. Japón, después de siglos de división y guerras civiles, recientemente se había unificado en su mayor parte bajo la égida de Oda Nobunaga, con quien comenzó la llamada era *Tensho* (1568-1602). Asesinado éste, desde 1582 el poder real estaba en manos de su lugarteniente, Toyotomi Hideyoshi quien a la altura de enero de 1591 había logrado la práctica unificación del territorio. El emperador, Go-Yozei, era en realidad una figura meramente representativa. En este proceso Hideyoshi –conocido como *Taikozama*, entre otros apodos, en las fuentes cristianas– proyectó una campaña de expansión imperial fuera del archipiélago, con Corea y China como objetivos más apetecidos. Con esta empresa Hideyoshi accedía a las riquezas de la China continental a la par que implicaba a los principales señores del país en un objetivo común, contribuyendo a alejar a los más hostiles a su poder, para evitar lo sucedido con Nobunaga<sup>16</sup>.

Fue precisamente en este contexto, cuando estaba a punto de comenzar la campaña de invasión de Corea, en que Hideyoshi exigió a Filipinas que rindiese vasallaje a Japón. La carta con los requerimientos del gobernante nipón llegó a Manila en mayo de 1592, justo en el momento en que las fuerzas japonesas comenzaban la invasión de Corea. El gobernador de Filipinas Gómez Pérez Dasmariñas, asustado por un requerimiento que venía redactado en términos extremadamente conminatorios– de no acceder al vasallaje se amenazaba

<sup>15</sup> Amplia información en: SÁNCHEZ FUERTES, Cayetano, «El hospital franciscano de los naturales de Filipinas, siglos XVI-XVII», en *Archivum Franciscanum Historicum* 104, (2011), 107-117. La estancia de Francisco de San Miguel en el mismo citada en: ID., «El hospital de San Lázaro de Manila, siglos XVIII y XIX», en *Archivum Franciscanum Historicum* 108, (2015), 269.

<sup>16</sup> RUIZ DE MEDINA, Juan, *El martirologio del Japón, 1558-1873*, Institutum Historicum S. I, Roma 1999, 74. Hideyoshi planificó la conquista de la China de los Ming con el objeto de acceder a sus materias primas y de paso recompensar con feudos en ese territorio a sus vasallos. Corea se negó a dejar pasar las tropas del regente y por eso fue invadida.

con la conquista y la desolación—, solicitó refuerzos y pertrechos al rey, y preparó una embajada para tratar para rebajar la tensión. La legación estuvo encabezada por el dominico fray Juan Cobo y partió para Japón rápidamente, el 29 de junio. Parece que consiguieron reunirse con Hideyoshi el 15 de agosto en Nagoya, cuartel general desde donde dirigía la guerra de Corea, y que en un encuentro cortés y con regalos, le hicieron entrega de una carta en la que se transmitían los deseos de amistad del rey pero en ningún caso de vasallaje. De la respuesta final que Hideyoshi dio al dominico no hubo más que conjeturas. Al emprender el viaje de vuelta uno de los dos barcos de la comitiva naufragó en Formosa (Taiwan) resultando muertos varios de sus integrantes por ataque de los nativos, entre ellos el propio Cobo. Los supervivientes que llegaron a Manila no pudieron ofrecer información fidedigna al gobernador Pérez Dasmariñas, por lo que éste convino en preparar una nueva embajada<sup>17</sup>. En esta ocasión pensó en los franciscanos.

En mayo de 1593 el gobernador de Filipinas encargó al superior franciscano Pedro Bautista la preparación de una misión para desplazarse hasta Japón. El objetivo era disipar las dudas que había dejado sin respuesta la desaparición de Cobo, conocer las auténticas intenciones de Hideyoshi respecto a Filipinas y desviar sus posibles pretensiones mediante una diplomacia de entretenimiento. La elección se efectuó en una junta de religiosos con el único voto discrepante del jesuita Antonio Sedeño, defensor de las tesis de la exclusividad de la evangelización de Japón por la Compañía de Jesús en función de la bula de Gregorio XIII (*Ex Pastoralis* Officio de 28 de enero de 1585), a la que los franciscanos contrapusieron la bula *Dum Uberes* de Sixto V, (15 de noviembre de 1585) según la cual quedaba terminantemente revocado el monopolio jesuítico y se habilitaba la participación de otras corporaciones religiosas.

Junto con Pedro Bautista como principal responsable de la embajada iban el sacerdote Bartolomé Ruiz, y dos hermanos legos, el primero, Gonzalo García, natural de Bassain o Bassein (actualmente Vasai, India), hijo de padre portugués y madre india, buen conocedor del japonés, dada su estancia durante unos años en este país con los jesuitas, hasta que había decidido profesar en la Orden de San Francisco y pasar a Manila; y el segundo, Francisco de San Miguel, el discreto portero y enfermero parrillano. En la elección de este último pesaron las recomendaciones de Cobo en una carta, en la que incluía también otros nombres de franciscanos; la confianza que el propio Pedro Bautista siempre depositó en él; sus conocimientos sanitarios; y también sus pequeños conocimientos de japonés, que había ido aprendiendo en pequeñas dosis mientras atendía a súbditos de esta nacionalidad en el hospital de Manila. Por su parte, el parrillano se había mostrado muy próximo a los japoneses que trataba en el hospital y decía sentir gran emoción por ir allí cuando sentía en su rostro las corrientes de aire que él creía que procedían de esa dirección, a lo que él llamaba los “vientos japónicos”.

Finalizados los preparativos la nueva embajada zarpó de Manila el 26 de mayo de 1593. Estuvo integrada por dos barcos, en el primero iban los dos sacerdotes, Pedro Bautista y Bartolomé Ruiz, que viajaban en el navío del portugués Pedro González de Carvajal; mientras que en el otro, también de nacionalidad lusitana, compartían pasaje los dos hermanos

<sup>17</sup> CABEZAS, Antonio, *El siglo ibérico de Japón. La presencia hispano-portuguesa en Japón (1543-1643)*, Universidad de Valladolid, Valladolid 2012 (primera edición 1995), 215-216.

legos, Gonzalo García y Francisco de San Miguel, junto con el japonés Pablo Harada, implicado en las negociaciones. El trayecto duró aproximadamente treinta y nueve días, padeciendo en él fuertes tormentas que distanciaron las naos, que al llegar a Japón lo hicieron en puertos distintos: la de Carvajal entró el 4 de julio en el puerto de Hirado, y la de los dos legos días después en Nagasaki.

Previo realización de las gestiones oportunas, Hideyoshi recibió a los franciscanos en Nagoya, desde donde seguía dirigiendo la campaña de Corea, ahora crecientemente desfavorable para los japoneses por el repliegue en varios escenarios del teatro de operaciones. El encuentro se produjo en octubre de 1593 y tuvo como escenario una sala de grandes adornos y riqueza. Tras el saludo y la entrega de credenciales los franciscanos ofrecieron varios regalos y entregaron la carta de Pérez Dasmariñas reiterando los ofrecimientos de paz. Habló, por boca de Bautista, el lego Gonzalo García, conocedor del japonés. Hideyoshi inicialmente reiteró sus exigencias a lo que el comisario franciscano respondió explicando que la embajada sólo tenía licencia para asentar las paces y firmar un acuerdo de amistad. Hideyoshi aparcó sus exigencias y finalmente aceptó el trato y les permitió establecerse en el reino el tiempo que estimasen necesario. A continuación *Taikozama* les invitó a comer en una sala diferente, que tenía las paredes, el techo y el suelo cubierto por láminas de oro. La presencia de los franciscanos en aquella estancia, todos descalzos, con sus hábitos austeros era la antítesis de aquella opulencia. El convite dejó algunas secuencias llamativas o curiosas. Hideyoshi gastó una desusada familiaridad con los franciscanos, llegando a ofrecerles, contra los usos del país, comida de su propio plato. Platicó manifestando interés sobre el estilo de vida y vestimentas franciscanas, así como sobre cuestiones varias en torno a las creencias religiosas o el rey de España. En una ocasión llegó incluso a agarrar el cordón del hábito de Pedro Bautista y fingió cómicamente flagelarse con él.

Por último Hideyoshi, después de aceptar su estancia, se comprometió a proporcionarles una residencia y manutención. En este punto existe controversia entre diversos historiadores sobre si realmente se les concedió licencia para predicar o no. Y esto porque efectivamente desde 1587, en que se había decretado la expulsión de los jesuitas –presentes en el país desde la llegada de San Francisco Javier en 1549–vivían practicando el cristianismo en una clandestinidad relativamente tolerada. Por parte franciscana se ha apelado que Bautista, como él mismo manifestó en diversas comunicaciones con sus superiores, recibió dicha licencia pero solo para convertir a gente pobre, habiéndose de realizar los bautismos secretamente.

La embajada salió de Nagoya y se estableció en Meaco (actual Kioto), esto es, la capital imperial, que entonces tenía unos cien mil habitantes. Allí Fugem, mayordomo de palacio, les hospedó en su domicilio durante un tiempo. En esta casa particular los franciscanos comenzaron a realizar sus primeros trabajos de carácter evangélico y sanitario. Aquí celebraron con la mayor solemnidad posible la Semana Santa. Durante la ceremonia cobró un protagonismo inesperado Francisco de La Parrilla. En el curso de la liturgia del Viernes Santo, falto de palabras japoneses con que expresar la pasión de Cristo a los feligreses nipones, se desnudó la espalda y ordenó a uno de ellos, León Karasumaru, que la azotase hasta hacerle sangrar mientras iba andando con un crucifijo en las manos<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> RIBADENEIRA, *Historia de las Islas del Archipiélago*, libro IV, capítulos X-XI, 382-383.

Como la casa de Fugem se les quedaba pequeña consiguieron licencia de Hideyoshi para establecerse en un terreno de mayor tamaño. Se les permitió ubicarse a las afueras de la ciudad, en un sitio llamado Miyomanji, de cerca de 508 metros cuadrados, solar de un templo anterior, libre de vecinos y próximo al río. Ahí nació el primer convento franciscano en Japón, paradójicamente con el beneplácito de Hideyoshi, quien siete años antes había ordenado la expulsión de los jesuitas de Japón. Recibió el nombre de Nuestra Señora de los Angeles de Porciúncula<sup>19</sup>.

La misión cobró pronto buen ritmo sobre la base del trato cordial acordado con *Taikozama*, que en principio parecía beneficiar a ambas partes. A Hideyoshi porque en su contexto de guerra, desechando por ahora sus exigencias de vasallajes, podía abrir aparentemente una puerta al comercio con Manila, una vez cerrada la vía mercantil con el Macao portugués y sus ricas mercaderías por la inseguridad en el mar acarreada por los enfrentamientos. Mientras que para los franciscanos además de rebajar la tensión de la amenaza de invasión sobre Filipinas les brindaba la posibilidad de realizar una discreta evangelización.

Mientras tanto en Manila se recibieron con alivio las noticias de los frutos de la embajada al regreso de Pedro González de Carvajal, que dio cumplida cuenta de las gestiones de Pedro Bautista y compañeros. El nuevo gobernador, Luis Pérez Dasmariñas, hijo del anterior, remitió una nueva embajada para asentar lo logrado hasta el momento. En ella aportaron a Japón cuatro franciscanos: el portugués Jerónimo de Jesús, y los españoles Marcelo de Ribadeneira, Agustín Rodríguez y Andrés de San Antonio, que murió en el viaje. Con ellos también iba el comerciante español Bernardino Ávila Girón, que años más tarde escribiría una *Relación sobre Japón*. El 27 de agosto de 1593 desembarcaron en Hirado y de allí, en su condición de embajadores, tuvieron facilidad para pasar a Nagoya y finalmente a Meaco el 30 de septiembre, donde les esperaban sus hermanos. La comunidad quedó integrada entonces por siete franciscanos. Gracias precisamente a la crónica de Ribadeneira sabemos de la alegría del encuentro, como del afecto que tuvo hacia el lego de La Parrilla, pueblo que había visitado en prédicas anteriores y conocido a la tía del santo.

A pesar de la discreción con la que los franciscanos intentaban obrar, y de centrar su acción apostólica en las más desfavorecidos socialmente, desde luego no pasaron desapercibidos, tanto por sus vestimentas tan características como por el creciente número de fieles que comenzó a frecuentar el convento. Además, varios de ellos construyeron sus viviendas en el interior o en las proximidades, transformándose todo el complejo en una especie de reducción franciscana. Este éxito contrarió a algunos jesuitas, que por ejercer su ministerio en la clandestinidad padecían algunas pérdidas de fieles en Meaco. Uno de ellos, el italiano Organtino Soldo, veterano en la misión nipona, llegó incluso a obstaculizar la entrega de limosnas a los franciscanos. Del mismo modo, estas divergencias, dificultaron el propósito de Pedro Bautista de realizar una fundación en Nagasaki, nodo fundamental para

<sup>19</sup> Fabricado en cañas y barro constó de un claustro alto y bajo, varias oficinas y celdas, tres altares y una especie de coro. LEJARZA, F. de, *Bajo la furia de Taikosama*, 99-100. SÁNCHEZ FUERTES, Cayetano, LAVADO PARADINAS, Pedro J., *San Pedro Bautista y sus compañeros mártires en el arte*, Imprenta Élite, Arenas de San Pedro 2014, 14.

la comunicación con Manila, que a pesar de los contratiempos se consiguió en última estancia gracias a la mediación de un sacerdote español de la Compañía.

La concordia con Hidesyoshi, con quien Bautista y los últimos franciscanos llegados al país se entrevistaron en Fushimi (hoy integrado en Kioto), facilitó la apertura de otra casa. En abril de 1596 Marcelo de Ribadeneira y Gonzalo García –probablemente con ellos Francisco de La Parrilla– viajaron hasta Osaka para gestionar una nueva fundación, la tercera, que fue bautizada con el nombre de Nuestra Señora de Belén. Pedro Bautista reorganizó el personal en las tres casas existentes. El comisario y el lego traductor de japonés Gonzalo García en Meaco, para estar próximos a la Corte. En Nagasaki fray Jerónimo de Jesús y Bartolomé Ruiz. Y en Osaka Marcelo de Ribadeneira, Agustín Rodríguez y Francisco de La Parrilla. Dos meses más tarde llegaron a Japón dos nuevos religiosos franciscanos: Martín de la Ascensión o de Aguirre y Francisco Blanco. El primero pasó a Osaka como superior y el segundo a Meaco. Poco tiempo después el lego de La Parrilla regresó a Meaco.

La principal dedicación de Francisco de La Parrilla durante su conventualidad en Meaco fue, además de la oración y el estudio del japonés, el trabajo en la portería, la cocina, el refectorio del convento y el hospital de San José, donde atendió a los llagados o leprosos. Mientras que en Osaka, de menores dimensiones, sirvió prioritariamente en la portería. Las fuentes ponderan sus habilidades manuales (“era uno, que valía por muchos”, nos dice Ribadeneira)<sup>20</sup>. También tenemos constancia de que realizó, tanto desde Meaco como desde Osaka, varios desplazamientos que podemos denominar de tipo evangélico o misionero. Efectuó trayectos con franciscanos como Marcelo de Ribadeneira o el lego Gonzalo García, o con cristianos japoneses como León Karasumaru. El objeto era visitar la casa de cristianos japoneses o incluso templos bozos. En varias ocasiones los encuentros en los templos concluían en debates de tipo teológico, platicando amistosamente mientras tomaban te. Pero no siempre fue así. Al menos en una ocasión Francisco de San Miguel se encontró en una disputa que terminó con su expulsión de un templo a las afueras de Meaco. Aquí las crónicas le achacan un milagro, de los varios que le endosan en su estancia en Japón: mientras era conducido al exterior convenció a un joven japonés que presenciaba la disputa para que acudiese al convento a bautizarse.

La mayor parte de información que ofrecen las crónicas en torno a la personalidad y carácter del lego parrillano procede de su estancia en Japón. Fray Francisco aparece en ellas como un hombre sencillo, llano, humilde, silencioso, discreto, de moral escrupulosa, de grandes penitencias y ayunos, estricto en su observancia, especialmente preocupado con andar descalzo hasta el punto de que le obligaron a calzar sandalias al empeorar su salud. A pesar del tono hagiográfico de las fuentes, los textos de los escritores seráficos también deslizan entre líneas rasgos más puramente humanos, como las dudas que le atormentaron al llegar a Japón sobre su utilidad en la misión.

<sup>20</sup> SAN ANTONIO, *Crónicas de la apostólica provincia de San Gregorio*, III, libro III, capítulo XXVI, 762-763; MARTÍNEZ PÉREZ, Jesús, *Fray Juan Pobre de Zamora: Historia de la pérdida y descubrimiento del galeón “San Felipe”*, Cuarto Centenario del Martirio, Diputación provincial de Ávila, Institución Gran Duque de Alba, Ávila 1997, 292-293.

A mediados de 1596, esto es, a tres años y medio de su arranque la misión franciscana había conseguido unos resultados extraordinarios. En primer lugar, a nivel estratégico, se habían aminorado los temores de una invasión o de una amenaza constante de Filipinas. Y en segundo lugar, en el ámbito misional, se había convertido a más de veinticinco mil japoneses y reconciliado a tres mil apóstatas. El éxito de la misión en este último punto radicó en buena medida en la atención a los pobres, en un país donde había gran cantidad de ellos y estaban –en algunos casos como el de los leprosos– totalmente alienados. No obstante, el ministerio franciscano suscitó la contrariedad e incluso la oposición de algunos sacerdotes de la Compañía, quienes consideraban Japón como un territorio de su exclusividad. Además, jesuitas como el portugués Luis Frois censuraron duramente lo que entendían como falta de prevención o excesiva libertad en las prédicas franciscanas, con las que creían que podrían irritar a las autoridades y contribuir a empeorar su situación. A la par también criticaron con acritud su técnica misional por inapropiada y divergente a la seguida por ellos en las décadas anteriores. A estas críticas respondieron con no menos acritud algunos religiosos de San Francisco, como Martín de Aguirre.

En esta coyuntura volátil el 14 de agosto de 1596 llegó al país el primer obispo en tomar posesión de sede de Japón, el jesuita portugués Pedro Martins o Martínez. Sus dos propósitos fundamentales eran levantar el edicto de destierro de 1587 y asegurar la exclusividad de la misión de Japón para los ministros de la Compañía de Jesús, expulsando en consecuencia a los franciscanos. Martins esgrimía con vehemencia la vigencia de la bula de Gregorio XIII, que reconocía la exclusividad misional a los jesuitas, frente a las tesis franciscanas que la negaban. El prelado no tardó en chocar con los franciscanos: en su primer encuentro con estos les pidió que salieran del país.

En los meses siguientes el obispo se alineó con los jesuitas, mayormente de nacionalidad italiana o portuguesa, así como con comerciantes de este último país, que desde 1580 estaba integrado bajo el imperio de los Austrias. Este denominado *lobby* jesuita-portugués por algunos historiadores, juzgaba la necesidad de la salida de los franciscanos como la opción más realista para conservar el cristianismo y mantener el lucrativo eje del comercio Macao-Nagasaki, que ahora, con los frailes mendicantes, podía ser desplazado por el de Manila-Nagasaki.

## 5. Naufragio del 'San Felipe' y martirio

En estas circunstancias dos sucesos inesperados derivaron en un giro inesperado y radical para los franciscanos. Entre finales de agosto y comienzos de septiembre de 1596 una serie de devastadores terremotos y maremotos sacudieron varias ciudades del país, entre ellas Meaco, donde estaba Francisco de La Parrilla. Los bonzos interpretaron que los desastres ocurrieron por la ira de sus dioses al haber permitido la entrada de religiosos cristianos en el país. El segundo acontecimiento fue el naufragio del galeón español *San Felipe* en Tosa

(isla de Shikoku), concretamente en Urado, el día 19 de octubre de 1596. El San Felipe era uno de los galeones que hacían el trayecto Manila-Acapulco. Después de haber abandonado la capital filipina tres meses antes, para subir al norte hacia la corriente del Kuro Shivo, se había visto envuelto en tres fortísimos temporales hasta quedar prácticamente inutilizado y embarrancar en las costas niponas. En este barco viajaban dos franciscanos, Juan Pobre de Zamora, que iba hacia Nueva España para congregar una misión, y Felipe de Jesús, estudiante mexicano de Teología que iba en dirección hacia su patria para ser ordenado sacerdote<sup>21</sup>.

Después del suceso se formó una comisión integrada por estos dos franciscanos y dos españoles seculares, el alférez Cristóbal de Mercado y el sargento mayor Antonio Malaver, para partir hacia Meaco con objeto de pedir a fray Pedro Bautista, en su rol de embajador, su intervención para la reparación del galeón y proseguir el viaje. Mientras la comitiva se ponía en camino Hideyoshi recibió información del arribo del galeón. En Meaco los portugueses incitaron a su gobernador, el daimio Masuda, a que convenciese a *Taikozama* a embargar sus fondos. Parece efectivamente que Hideyoshi ordenó la incautación a petición del citado Masuda y de su médico, el ex bonzo, Yakuin (o Takuin según otras fuentes). La medida sorprende por la cordialidad de las relaciones sostenidas hasta ese momento con los franciscanos españoles.

El 29 de octubre la comitiva se reunió con Pedro Bautista en Osaka y trató de preparar un encuentro con Hideyoshi. Mientras se realizaban las gestiones oportunas para una audiencia en Fushimi tuvieron noticia de la orden de embargo y del desplazamiento de Masuda a Urado para proceder con ella el día 12 de noviembre. El 16 el obispo Martins se reunió con Hideyoshi en Osaka. Las noticias son algo confusas en torno a los términos del encuentro. Tradicionalmente se ha señalado que el prelado luso pidió que se levantase la orden de expulsión de los jesuitas y también, recogiendo el sentir de otras personas del mismo ámbito (miembros de la compañía y portugueses), que se expropiasen los fondos del *San Felipe* y se desterrase a los franciscanos. No consta que mediase para conseguir el arreglo del galeón y facilitar su viaje a Acapulco, sino todo lo contrario. Por si quedase alguna duda, en los días siguientes, en varios encuentros que tuvo a instancias del comisario Pedro Bautista, rechazó intervenir para revertir las disposiciones contra el *San Felipe* y continuó insistiendo machaconamente en la ilegalidad de la presencia franciscana y la necesidad de que abandonasen el país. El franciscano jugó otras bazas. Nuevamente apeló un supuesto intento de mediación del obispo o el concurso del ex gobernador de Meaco, Guenifoin, pero todas fracasaron.

Para empeorar las cosas el 9 de diciembre de 1596 Hideyoshi ordenó poner guardias en el convento de Meaco, donde se encontraban Francisco de San Miguel, el comisario Pedro Bautista, el lego Gonzalo García, Francisco Blanco, y fray Felipe de Jesús, pasajero del *San Felipe* que casualmente se había quedado allí mientras se intentaba dar solución al incidente del galeón; y en el de Osaka, donde residía fray Martín de la Ascensión con otros catequistas

<sup>21</sup> Un relato detallado de los sucesos en: PACHECO, Diego, *Mártires en Nagasaki*, editorial El Siglo de las misiones, 1962, pp. 17-20; PÉREZ, Lorenzo, «Relación del viaje del galeón San Felipe, de su Majestad, arribada que hizo al Japón y su pérdida y lo más sucedido año 1596», en *Archivo Iberoamericano* 16, (1921), 54-75.



y auxiliares<sup>22</sup>. En esa misma ciudad, –varios autores señalan que por error– se puso guardia a la casa donde residían varios jesuitas, reteniendo finalmente, tras la huida de dos, al hermano coadjutor Pablo Miki, hijo de un destacado militar y afamado predicador y los hospederos Juan de Goto y Diego Kisai.

La orden se dio el mismo día que Masuda había informado a Hideyoshi de las supuestas declaraciones del piloto del galeón *San Felipe*, Francisco Olandía, en las que habría afirmado que los españoles enviaban primero a los religiosos para convertir al país, y luego a los soldados a conquistarlo. Esta es la idea que se ha asumido como argumento último de la condena a muerte, pero la mayoría de las fuentes, incluidas algunas jesuitas, no la dan por veraz, mientras que algunas japonesas ni siquiera las citan. En cualquier caso, no hay ninguna duda de que el arresto y cárcel de los franciscanos fue una consecuencia directa del embargo del galeón *San Felipe*. Las supuestas declaraciones de Olandía, hábilmente manipuladas por el círculo próximo al obispo –el historiador franciscano Lorenzo Pérez acusa directamente a Martins– habrían sido la excusa perfecta para apresarlos y de paso justificar el embargo con carácter retroactivo. Los franciscanos eran la cabeza de turco de la iniquidad perpetrada con el galeón de Manila. Por otra parte, a Hideyoshi la expropiación de las enormes riquezas del galeón le habría beneficiado en su propósito de disponer de efectivo, tanto para el arreglo de los destrozos de los terremotos de los meses anteriores sobre múltiples edificios –entre ellos su palacio– como para los gastos militares de la inminente guerra en Corea. La orden de embargo coincidió efectivamente con las vísperas de la reanudación de la ofensiva sobre este territorio después del fracaso de la primera invasión de 1592-1593, y tras las exigencias de China a Japón de abandonar Corea. La campaña de Hideyoshi comenzó el 3 de noviembre, es decir, ocho días después de la expropiación de los fondos del *San Felipe*.

Después del arresto Francisco de San Miguel y sus compañeros, según rumores que les llegaron, temieron ser ejecutados por decapitación a la mañana siguiente. Al enterarse de la prisión muchos cristianos japoneses llegaron hasta el convento pidiendo ser unidos a ellos. La condena por ahora no se aplicó y durante varias semanas permanecieron bajo arresto domiciliario. De esos días de espera, las crónicas sacan brillo a la celebración de la Navidad. En medio de un frío intenso el convento franciscano estalló en una celebración de “inusitada alegría”, aromas de incienso, y villancicos, que también eran cantados por los cristianos japoneses desde el exterior. Estos, ateridos de frío, expectantes en la calle, querían acompañar a los franciscanos y sus acólitos durante la prisión.

El 29 de diciembre de 1596 las autoridades comunicaron a los detenidos su condena a muerte por crucifixión. Todos fueron trasladados a la cárcel pública de Meaco, incluido el

<sup>22</sup> La orden de prisión constituía una flagrante violación del estatuto de embajadores concedido a los franciscanos como de las licencias concedidas para la prédica entre los pobres. En este cambio tan drástico también incidió el temor a que algunos señores cristianos del sur pudiesen urdir una conspiración contra Hideyoshi que diese al traste con el proceso unificador iniciado anteriormente por Nobunaga. En otro orden de cosas, también se ha indicado como razón el actuar contra una religión que suponía una crítica directa contra el estilo de vida japonés, sumamente rígido, piramidal con una masa de población pobre totalmente alienada que con los franciscanos estaba siendo empoderada. Desde este punto de vista las prédicas franciscanas habrían sido consideradas subversivas. Véase: REYES MANZANO, Ainhoa, *La cruz y la catana: relaciones entre España y Japón (siglos XVI-XVII)*, Tesis doctoral inédita, Universidad de La Rioja, Servicio de publicaciones, 2014, 92.

grupo de Osaka, encabezado por Martín de la Ascensión, entre ellos el niño Tomás Kozaki, y los tres jesuitas. Francisco de San Miguel, Pedro Bautista y compañeros fueron sacados a golpes del convento mientras no dejaban de pronunciar cánticos y salmos religiosos. El comisario pidió sin fortuna que dejaran en libertad a los japoneses. Los enfermos del hospital, apenados y ahora abandonados, imploraron compasión a los soldados. Entre los japoneses apresados estaban los dos niños Luis Ibaraki, de doce años, y Antonio, de trece. En la cárcel todos juntos sumaban veinticuatro. El día 3 de enero, en una mañana gélida y nevada, los condenados fueron sacados a una plaza pública donde se les amputó el lóbulo izquierdo de la oreja. Se ofreció a los niños apostatar y salvarse del escarnio y la ejecución pero estos se negaron y prefirieron unir su suerte a la del resto de los condenados. Acto seguido se amarró las manos de cada uno al pescuezo y se les subió a ocho carretas tiradas por bueyes, a razón de tres en cada una. Arrancó la comitiva por las calles de Meaco a modo de escarnio y vergüenza, encabezada por una tabla de ciprés donde estaba escrita la condena. Pero los condenados lejos de sentir vergüenza se mostraron alegres y prorrumpieron en cantos de *Te Deum*, lo que desconcertó a los habitantes de Meaco. Francisco de La Parrilla probablemente iba en la primera o segunda carreta.

En las primeras horas del día siguiente fueron llevados a caballo con las manos atadas a la espalda hacia Osaka. Tanto aquí como en Sakai se repitieron las escenas vividas en Meaco. En Sakai se les comunicó que serían ejecutados en Nagasaki. El 8 de enero les llegó el texto de la condena, que rezaba del siguiente modo:

*“Por cuanto estos hombres vinieron de los Luzones [Filipinas], con título de Embajadores, y se quedaron en Meako predicando la ley de los cristianos, que yo prohibí muy rígidamente los años pasados, mando que sean ajusticiados, juntamente con los japoneses que se hicieron de su ley; y así estos veinticuatro serán crucificados en Nangasaki; y vuelvo a prohibir de nuevo la dicha ley para en adelante, porque venga a noticia de todos; y mando que se ejecute; y si alguno fuese osado a quebrantar este mandato, sea castigado con toda su generación.— El primer año de Queycho, a los diez días de la undécima luna.— Sello Real”.*

A nadie escapaba el simbolismo que había detrás de la elección de Nagasaki. La ejecución en la ciudad donde había más extranjeros y desde la que había irradiado el cristianismo en Japón significaba un aviso premonitorio para lo que habría de venir en las décadas siguientes. En las semanas siguientes los reos transitaron a pie o a caballo, por tierra o por mar una distancia de ochocientos kilómetros. En el recorrido se unió a otros dos cristianos japonesas, con lo que el grupo subió hasta veintiséis. Gracias a las cartas que furtivamente pudieron enviar varios de los condenados sabemos de las vivencias, sufrimiento y padecimientos del largo camino. Resulta sorprendente la falta de reproches, la aceptación del duro destino que les aguardaba, conmovedora la entereza, la paz y la humanidad que transmiten esas líneas escritas clandestinamente en los cientos de kilómetros que recorrieron.

El 4 de febrero la comitiva llegó a Sonogi, congelados de frío y con los pies hinchados. Algunos no podían ni andar y eran transportados en unos cestos. Al atardecer pusieron rumbo a Nagasaki. Pasaron la última noche previa a la ejecución en el puerto de Togitsu a dos kilómetros de la ciudad de Kiushu. Durmieron a la intemperie soportando temperaturas bajo cero. Al despuntar el 5 de febrero fueron puestos en pie para andar el último tramo del viaje: el trayecto al cadalso, que era la colina Nishizaka. El día anterior había quedado

todo preparado: se habían excavado los hoyos y ajustadas las argollas en las cruces. Casi a punto de llegar al punto de la ejecución varios fieles portugueses pidieron cruces y otros objetos al grupo de condenados.

Por fin llegaron a la colina. El grupo venía presidido por el lego fray Gonzalo García y seguido por Francisco de San Miguel, hasta cerrar a todos ellos fray Pedro Bautista. Hicieron la entrada cantando, con serenidad, alegría e intensa emoción. A pesar de que se había prohibido la presencia de testigos, las fuentes hablan de que había miles de personas. El obispo Martins presenció todos los sucesos desde lejos, que es precisamente como aparece en la mayor parte de las representaciones del martirio. Se permitió la presencia en el lugar de los sacerdotes jesuitas Pero Rodríguez y Francisco Passio, quienes también aparecen frecuentemente en la iconografía.

Las cruces estaban dispuestas al lado de los hoyos. Eran cuadradas y derechas, y tenían cuatro brazos: un madero vertical, cruzado por otro horizontal en la parte superior para extender los brazos, otro para asegurar los pies y uno más a la altura de la cadera, como apoyo. El gentío amontonado en torno a los cordones de seguridad dispuestas por los soldados no cesaba de llamar a los condenados, rogando que les diesen algún objeto que pudiesen conservar a modo de reliquia. Parece que Francisco de San Miguel accedió a dar una cruz que debía llevar al cuello, pero no un rosario que quiso tener consigo hasta el final: «en acabando hermano» respondió a un portugués solícito de él.

A eso de las nueve y media comenzó la ejecución. Todos fueron tumbados sobre las cruces y amarrados a ellas –no enclavados– con argollas y cuerdas. El cuello quedó fijado con una argolla o gato de hierro y la cintura atada con cuerdas a los maderos. Asidos todos de esta manera los soldados levantaron las veintiséis cruces hasta ajustarlas a sus respectivos hoyos. De un lado a otro habría unos setenta metros. El grupo de seis frailes franciscanos se disponía en la parte central. A su derecha e izquierda los hermanos laicos japoneses y los tres jesuitas. Francisco de La Parrilla quedó situado entre Matías, un japonés que se había ofrecido en lugar del que se buscaba del mismo nombre, y el gallego Francisco Blanco. Cada una de las cruces tenía a ambos lados dos sayones.

Una vez que las cruces estuvieron fijadas fray Martín de la Ascensión, según se había convenido, pronunció una breve plática para tratar de estimular el ánimo de los condenados. A su término varios entonaron el *Benedictus* (“bendito sea el Señor de Israel”) mientras otros entonaban o rezaban salmos. En ese momento se dio la orden de ejecución. Los sayones debían proceder simultáneamente introduciendo la lanza de un golpe desde el costado en dirección al hombro opuesto, por el que había de salir. De este modo los dos hierros atravesaban el pecho por dentro, en forma de aspa, produciendo la muerte de los reos.

La ejecución se efectuó en muy poco tiempo, entre media hora y –menos probable– una hora desde las once de la mañana del 5 de febrero de 1597. Testigos presenciales testimoniaron los últimos momentos de fray Francisco de La Parrilla. De acuerdo con estas fuentes el lego había llegado a su cruz “bajos los ojos” y “sin hablar palabra”<sup>23</sup>. Probablemente fue

<sup>23</sup> MARTÍNEZ PÉREZ, *Fray Juan Pobre de Zamora*, 361.

el quinto en ser alanceado<sup>24</sup>, según relata el cronista Ribadeneira<sup>25</sup>. Fray Jerónimo de Jesús llama la atención sobre su entereza y discreción en aquel duro trance. Debía estar tan concentrado en sus oraciones que recibió con “menos cuidado” la muerte, por lo que a la primera lanzada le salió una gran “fuente de sangre, cosa que no fue así en ninguno de los otros”<sup>26</sup>.

Al término de las ejecuciones, con fray Pedro Bautista en último lugar, sobrevino un enorme griterío. La multitud acudió a los pies de las cruces para mojar con sus paños la sangre de los veintiséis ajusticiados, para hacerse, a modo de reliquia, con cualquier objeto, incluso hasta las uñas de los pies. El portugués que había pedido a Francisco de San Miguel su rosario pudo ahora llevárselo consigo. El polémico obispo Pedro Martins, que mantuviese tantas diferencias con los franciscanos, a las dos o tres horas se acercó al cadalso y fue el primero en reconocerlos ante la multitud como auténticos mártires. Besando los pies del comisario, le invocó con un: “beato Pedro, ruega por mí”<sup>27</sup>.

Aquí concluyó la vida de Francisco de San Miguel, el campesino metido a fraile, muerto ajusticiado en los confines de un mundo inalcanzable e inimaginable para la mayor parte de los españoles de aquel tiempo. Detrás de él, una biografía que invita a pensar, analizar y comprender la labor de religión y civilización en aquel imperio en que no se ponía el sol. Trascendiendo los clichés habituales resulta interesante subrayar algunas de sus acciones más altruistas, como la faceta asistencial y sanitaria, con los más desfavorecidos, los pobres y los llagados, todo ello en la línea de la conciencia social que tanto carisma imprimió en la Orden de San Francisco tras el concilio de Trento. Fraile, en su faceta como lego, del que se derivan sus trabajos como portero, refitolero, y enfermero; embajador, en una misión peligrosa ante un Japón orgulloso y amenazante después de un largo y sangriento proceso de unificación; y mártir, testigo de la fe, su vida, su obra y su muerte, se celebra anualmente dos veces al año en las fiestas patronales de su localidad natal. La manera en que se efectúa renueva su figura y constituye un modo original de recordar su historia, la historia todos aquellos mártires en definitiva, y también en buena medida, la de España en aquellas latitudes.

## 6. Iconografía de San Francisco de San Miguel

En este último apartado se refieren brevemente algunos aspectos relacionados con la iconografía específica de San Francisco de San Miguel. Se aportan aparte de los ejemplos

<sup>24</sup> GÓMEZ PLATERO, E., *Catálogo biográfico de los religiosos franciscanos de la provincia de San Gregorio Magno de Filipinas desde 1577 en que llegaron los primeros a Manila hasta los de nuestros días*, Imp. de Santo Tomás, Manila 1880, 61; HUERTA, Félix, *Estado geográfico, topográfico, estadístico, histórico-religioso de la santa y apostólica provincia de San Gregorio Magno, de religiosos menores descalzos de la regular y más estrecha observancia de N.S.P.S. Francisco, en las Islas Filipinas*, Imprenta de M. Sánchez y Cía, Binondo 1865, 378.

<sup>25</sup> RIBADENEIRA *Historia de las Islas del Archipiélago*, libro VI, capítulo V, 646-647.

<sup>26</sup> PÉREZ, «Fr. Jerónimo de Jesús, restaurador de las misiones del Japón», 142; MARTÍNEZ PÉREZ, *Fray Juan Pobre de Zamora*, 361.

<sup>27</sup> BLANCO ANDRÉS, *San Francisco de San Miguel*, 130.

conocidos, otros que han pasado más desapercibidos y algún otro totalmente desconocido, con indicación expresa de sus peculiaridades. Igualmente, también se llamará la atención de otras cuestiones relacionadas con la iconografía martirial genérica que no siempre se han atendido.

La iconografía de San Francisco de San Miguel, como la de sus compañeros mártires en Nagasaki, se ha centrado, con la salvedad de alguna reproducción suelta de episodios de su vida, en el momento nuclear del martirio: esto es, con el mártir dispuesto en la cruz con las dos lanzas atravesando sus costados. Esta terrible ejecución, que ya de por sí cuando trascendió fuera del ámbito japonés había tenido un profundo impacto en rincones muy distintos y distantes del catolicismo hispánico y europeo, conectó con el sentir apasionado y dramático del arte barroco. Y además muy rápidamente. Al poco de conocerse los sucesos comenzaron a circular numerosas pinturas, estampas e ilustraciones del martirio. Los procesos de beatificación y canonización contribuyeron a ello. La beatificación tuvo lugar los días 14 y 15 de septiembre de 1627 en la basílica de Santa María la Mayor de Roma por el Papa Urbano VIII. Ese mismo año se celebró en Madrid, y, entre el 2 y el 9 de febrero de 1630 en Manila con carácter multitudinario. Los protomártires de Japón, como fueron conocidos desde el principio, fueron proclamados por el ayuntamiento de Manila patronos de segunda clase de las islas. En las procesiones se enarbolaron varios estandartes, portados por diferentes comunidades de la capital: el de San Francisco de San Miguel concretamente por los franciscanos de Manila, donde el lego había sido portero y enfermero. En estas celebraciones hubo fuegos artificiales, certámenes poéticos y la que es considerada la primera corrida de toros en Filipinas.

La canonización aconteció entre el 8 de junio de 1862 en San Pedro del Vaticano por el papa Pío IX. Como había ocurrido con la beatificación, Manila también fue escenario de las celebraciones de la elevación a los altares del grupo martirial, pero no fue hasta los días 12, 13 y 14 de noviembre de 1865, tres años más tarde de la canonización en Roma por los estragos causados que ocasionó en la capital filipina el terremoto de 1863. El acto contó con una gran concurrencia de las autoridades religiosas y civiles de las islas<sup>28</sup>.

## 6.1 Arquitectura

Aunque no estrictamente vinculado al terreno iconográfico, debe destacarse como único edificio consagrado en su totalidad a su figura la ermita de San Francisco de San Miguel en La Parrilla, su localidad natal. Su construcción comenzó en algún momento antes de 1617 en que se levantó y consagró en su memoria una capilla en el lugar donde había estado su casa natal, que fue ampliada con la ermita de San Sebastián. Antes de la celebración del cincuentenario de la canonización, Miguel Martín Sanz, canónigo de la catedral de Valladolid natural de La Parrilla, compró una serie de casas próximas a la ermita, con las que amplió

<sup>28</sup> ROSA, Domingo de la, *Los mártires del Japón. Solemnes fiestas que en su conmemoración les dedica la provincia de San Gregorio Magno de Filipinas los días 12, 13 y 14 de noviembre de 1865*, Imprenta de Ramírez y Giraudier, Manila 1865.

el tamaño de la iglesia para aumentar el aforo<sup>29</sup>. Fue inaugurada el 24 de octubre de 1910 con misa solemne y sermón. El nuevo templo tenía un trazado muy sobrio. Consta de una sola nave entre pilastras, cubierta con bóveda de arista decorada de yeserías barrocas, mientras que la capilla mayor se cierra con una bóveda de crucería.

## 6.2 Escultura

En el convento de San Francisco, de Valladolid, hubo al menos cuatro representaciones de San Francisco de San Miguel. No ha llegado ninguna hasta nosotros.

– La primera estuvo depositada en la capilla de la Inmaculada, o de los Rivera, una de las cinco que se encontraba en el muro del evangelio y dispuesta, a su vez, dentro de la capilla mayor. En 1628 se colocó en su interior un altar dedicado al santo de La Parrilla (se hablaba de hecho ya de “santo”, no de beato, a pesar de su reciente beatificación por Urbano VIII). El 15 de julio de 1632 el pintor Pedro Fuertes recibió el encargo de su realización. En él se dispuso en el tablero principal donde debía estar el santo la representación iconográfica habitualmente descrita en las crónicas franciscanas, y que tanto se reproduciría en estampas, grabados y pinturas: un Japón como un país poblado de castillos, y sobre ellos destacando un palacio, donde aparecía el obispo (Martín) contemplando a los ejecutados desde una ventana. Los mártires aparecían en un segundo plano en la cruz, con hábito franciscano, atravesados con dos lanzas y con una columna de fuego encima de su cabeza, junto a la cual había un ángel con corona y palma de martirio. Junto a ellos había seis u ocho japoneses –los sayones– al pie de la cruces. El dorado predominaba en el conjunto del armazón del retablo, esto es: el frontispicio, las bolas, las columnas, las cartelas y la guarnición, empleándose otros colores en capiteles y pilastras. Estamos ante la descripción más detallada que conservamos de la iconografía del santo de La Parrilla de las cuatro que existieron en el convento de San Francisco de Valladolid. Vista la referencia al retablo, hemos de esperar a tener constancia de la existencia de la imagen del titular unos años después al menos en dos ocasiones. La primera fue para constatar que en 1647 fue trasladada de los Rivera a la nave de Santa Juana. Y la segunda nada más y nada menos que de fray Matías de Sobremonte, quien como vimos nos aportó el dato crucial del nombre seglar de San Francisco (Juan del Arco), y que en esta ocasión nos ofrece la noticia de la autoría de la pieza a Gregorio Fernández, el gran imaginero barroco (1576-1636)<sup>30</sup>. No obstante esta atribución ha sido cuestionada por Juan Agapito y Revilla<sup>31</sup>.

– Escultura de San Francisco de San Miguel en el retablo de la capilla de la Venerable Orden Tercera (VOT). María Antonia Fernández del Hoyo en su documentado y fundamental libro sobre patrimonio perdido en Valladolid afirma que este retablo, obra de

<sup>29</sup> BLANCO ANDRÉS *San Francisco de San Miguel*, 140.

<sup>30</sup> FERNÁNDEZ DEL HOYO, *Patrimonio perdido*, 73.

<sup>31</sup> AGAPITO Y REVILLA, Juan, *La obra de los maestros de la escultura vallisoletana. Papeletas razonadas para un catálogo*, Imprenta de E. Zapatero, II, Valladolid 1929, 138-141.

Antonio Villota, hubo de estar concluido en 1676 y basándose en un sermón de 1693 – que es el único documento que describe su iconografía –, concluye que las imágenes en él descritas en realidad podrían referirse al retablo mayor de Valladolid, más que al de la VOT<sup>32</sup>. El sermón se pronunció con ocasión de la inauguración del retablo estrenado el día de la Inmaculada, con celebración por la Orden Tercera; el retablo contenía “talla, columnas, frisos y cornisas, con sus puertas, tarjetas pedestales y armas, así las de nuestra orden como las Reales de León y Castilla”. Tenía en el hueco principal una Inmaculada – a quien estaba dedicado –, sobre ella un San Francisco de Asís, y en las calles laterales San Antonio de Padua y San Francisco de San Miguel. Todas las imágenes eran nuevas “sola la imagen de la concepción se ha de quedar la antigua”. Otra vez desconocemos datos descriptivos, fecha de elaboración y autoría de la imagen del parrillano (y del resto). Lo que sí sabemos es que tuvo una duración efímera, pues la capilla y su contenido fueron consumidos por las llamas en un incendio en 1710, durante las fiestas del octavario de la Inmaculada. Con todas las prevenciones parece probable que este retablo mencionado en el sermón no fuese el mismo que el del altar mayor (y que en consecuencia estemos ante otra efigie desconocida de San Francisco de San Miguel). Abonan esta hipótesis el menor número de esculturas en el retablo de la VOT en relación al mayor; la circunstancia de que el sermón cite la imagen de San Antonio de Padua, que consta que no estaba en el altar mayor; y la referencia expresa en el sermón a que “se estrena el día de la Inmaculada y es de la Orden Tercera que celebra la fiesta”<sup>33</sup>.

– Una tercera escultura que existió en el convento de San Francisco de Valladolid fue la que estuvo en el retablo del altar mayor de su iglesia. La única referencia que tenemos procede de comienzos del siglo XIX, del tiempo de la ocupación francesa. En ella se describe la parte central del retablo del siguiente modo: “el trono de la Purísima Concepción, con su imagen la que tiene su corona de bronce (...) Tras dicho trono hay una especie de camarín (...) En el dicho altar mayor se hallan los santos siguientes: los dos Patriarcas (San Francisco y Santo Domingo), San Juan de Capistrano, San Bernardino de Siena, San Pedro Regalado, San Francisco de la Parrilla, San Joaquín y Santa Ana”<sup>34</sup>. De la del santo parrillano no sabemos prácticamente nada, ni la fecha de su creación, ni la forma que tuvo ni su autoría.

– La cuarta referencia procede de un inventario de 1809, durante la ocupación francesa. En ese tiempo se describe la “capilla del Santísimo Cristo del capítulo”, donde había dos órganos (uno grande y otro mediano), un facistol con un “Ecce Homo, con su coronación perfecta”, y “una urna en donde está colocado San Francisco de la Parrilla”<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Se trataba de un retablo salomónico, de dos cuerpos, tres calles y que había de estar finalizado en 1676. La aplicación del dorado corrió a cargo de Bartolomé Duque Gómez. Información sobre el retablo y el sermón en: FERNÁNDEZ DEL HOYO, *Patrimonio perdido*, 101.

<sup>33</sup> Agradezco esta hipótesis, que igualmente suscribo, a Javier Juárez Domínguez.

<sup>34</sup> FERNÁNDEZ DEL HOYO, *Patrimonio perdido*, 69-70.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 85.



Tallas de San Francisco de San Miguel en La Parrilla<sup>36</sup> (arriba) y en el convento abulense de San Antonio de Padua<sup>37</sup>.



La actual talla procesional de vestir de La Parrilla fue elaborada en algún momento en la primera mitad del siglo XVII, quizá al poco de la beatificación (1627). Aparece referida en una visita diocesana de 1654 como estante en la capilla de Santa Catalina de la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Remedios. Desconocemos su autoría, pero responde a una tipología común del primer tercio del seiscientos muy común en las llamadas tallas de vestir.

Talla policromada de San Francisco de San Miguel en la capilla de Nuestra Señora de la Portería, del convento franciscano de San Antonio de Padua (Avila). Anónimo. Siglo XVII. La escultura ha estado durante mucho tiempo sin las lanzas. En una reciente restauración la figura y el retablo han renovado sus dorados y San Francisco sus lanzas.

Escultura de San Francisco de San Miguel en el convento de Santa Clara de Valladolid. Se trata de una muestra de la extensión del culto a San Francisco de San Miguel en la ciudad. Como en la anterior desconocemos la información básica de su producción y autoría.

– Escultura en bulto en el convento de San Diego de Valladolid. Tenemos constancia de esta referencia por un inventario de 1809 del citado convento de Valladolid, desaparecido, como la misma obra. Según la misma en la “capilla de

<sup>36</sup> Cortesía de Esther Garrote Andrés.

<sup>37</sup> Agradezco a David Gómez García el envío de la imagen.



Nuestra Señora” había una “mesa de altar a la romana con palabras cubiertas de cristal; imagen de Nuestra Señora de la Portería pintada en la pared, cercada de un cuadro de talla dorado; a los lados dos efigies de bulto de San Pascual Bailón y San Francisco de La Parrilla; diez angelitos de madera”<sup>39</sup>.

Escultura de San Francisco de San Miguel en la parroquia de la Inmaculada, en Valladolid. No tenemos conocimiento de su autoría y datación.

Estatuilla en la corona de la Virgen de San Lorenzo. El *Diario Regional* recogía en su número del martes 26 de junio de 1917 la información sobre las piezas que formaban parte de la corona: “La crestería es de estilo gótico, con remates de rubés, llevando en ocho nichos o doseletes intercalados, las estatuillas de San Pedro Regalado, al frente, y después volviendo a su derecha, San Francisco de San Miguel, Santiago, San Lorenzo, San José, San Ildefonso, Santa Teresa y el Beato Simón de Rojas”<sup>40</sup>. La corona fue realizada por los orfebres madrileños Manuel Otero y Daniel Riopérez.

Escultura en Nagasaki. San Francisco de San Miguel aparece junto con el resto de los mártires. Fue inaugurada en 1962, año del centenario de la canonización, en el lugar donde fueron ejecutados los mártires en 1597. El sitio, declarado histórico, consta de una iglesia y una capilla, obra del arquitecto Kenji Imai, discípulo de Gaudí, y un monumento, elaborado por el escultor Yasutake Funakoshi. Nos detenemos en este último por contener



San Francisco de San Miguel, parroquia de la Inmaculada, de Valladolid. Fotografía durante la procesión del Corpus Christi de 2014<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Agradezco a Javier Juárez Domínguez el envío de la fotografía.

<sup>39</sup> FERNÁNDEZ DEL HOYO, *Patrimonio perdido*, 475-476. Con esta última citada quiero llamar la atención que en la diócesis han llegado a existir hasta ocho imágenes (escultura y talla de vestir) del Santo de La Parrilla.

<sup>40</sup> Gracias nuevamente Javier Juárez Domínguez por la información de esta noticia.



San Francisco de San Miguel en el monumento de los mártires de Nagasaki. Obra de Yasutake Funakoshi.

un hermoso altorrelieve de San Francisco de San Miguel. El mural, en el que está contenido, junto con el resto de sus veinticinco compañeros, mide seis metros de alto por diez y siete de largo. Orientado al sur y fabricado mayormente en granito y bronce, presenta de lejos la apariencia de una cruz colosal, de alas laterales muy largas que cortan el plano vertical, con segmentos con inscripciones en japonés y en latín (“Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame”). Funakoshi tardó cuatro años en su realización. Individualizó cada rostro de los mártires respetando la edad y los datos históricos que se conocía de cada uno de ellos. Les concedió una plasticidad, una personalidad y una expresividad diferente. En ningún momento quiso representarlos en el trance de la ejecución, esto es, agotados, heridos, sangrientos, con las orejas cortadas, las ropas hechas jirones,

en la cruz o alanceados, sino en posición armónica, casta y gloriosa. Todos aparecen a tamaño natural, sin sobresalir ninguno, con las manos juntas en actitud de orar y cantando himnos sagrados. Únicamente San Pedro Bautista y San Pablo Miki tienen las manos abiertas y miran hacia abajo, como atrayendo al espectador para incitarlo a elevar su espíritu; el resto tiene sus ojos puestos en el cielo. La imagen del santo se retrata con barba, en actitud de rezo, los ojos perdidos en lo alto y cantando con calma, con reposo, con esperanza; como si diese sentido a las palabras que Pobre de Zamora escuchase a unos portugueses sobre él de que “aunque no lo fuera por martirio, ya lo tenían por santo”<sup>41</sup>.

Pequeña efigie en madera policromada, estofada por Arte Martínez de Horche<sup>42</sup>, en las andas procesionales de la Virgen de San Lorenzo realizada en plata (2006).

### 6.3 Estandartes procesionales y frontales de altar

Pendón procesional de San Francisco de San Miguel utilizado en Manila en 1630 en la celebración de la beatificación de los protomártires de Japón en Roma en 1627. Se sabe que existió un pendón individual por cada uno de los beatos que en la actualidad no existen. Se desconoce la forma o modo de representación exacta de cada uno de ellos.

Estandarte de la Asociación de Socorros Mutuos. Esta Asociación nació en 1912 en el cincuentenario de la canonización del santo, que tomaron como patrón. Estuvo integrada por obreros de la localidad, socios activos y honorarios, que se comprometieron a sacar en procesión al santo, celebrar misa y sermón todos los 8 de junio, fecha probable por tanto del inicio de las fiestas patronales de junio, dado que no figuraban en los primeros estatutos que conocemos de la cofradía, que datan de 1887. La creación de esta Asociación reprodujo una de las facetas más interesantes de la vida de Francisco de La Parrilla: su vocación asistencial o de servicio a los demás. El pendón procesional está firmado por un tal D. Molpeceres. Reproduce la efigie del santo atravesado por las lanzas y varias imágenes relacionadas con la agricultura y la ganadería.

Incluyo aquí un frontal de altar recientemente restaurado por la cofradía de San Francisco de San Miguel a sugerencia del autor de este texto<sup>43</sup>. Entre los papeles de la cofradía no existe ninguna referencia a su procedencia o autoría. Es de seda y fibras de origen vegetal. Aparece reproducido el santo de La Parrilla en raso de seda de color rojo, con el hábito bordado con el mismo color que la cenefa floral y la cruz. No obstante los pies, las manos y el rostro están policromados sobre papel. Mi hipótesis es que pudo ser elaborado a mediados del siglo XIX con motivo de la celebración de la canonización en Manila y que la comunidad franciscana la haría llegar tiempo después a la cofradía del santo de La Parrilla.

<sup>41</sup> MARTÍNEZ PÉREZ, *Fray Juan Pobre de Zamora*, p. 360.

<sup>42</sup> Agradezco la información sobre esta pieza a Javier Juárez Domínguez la información sobre esta pequeña pieza.

<sup>43</sup> Agradezco la idea al P. Blas Sierra de la Calle, director del Museo Oriental de Valladolid.



Frontal de altar de San Francisco de San Miguel en la ermita del santo en La Parrilla.

#### 6.4. Grabados/dibujos y estampas devocionales

*Veintitrés primeros mártires. San Pedro Bautista y compañeros.* Anónimo 1627. Elaborado en el año de la beatificación. Aparecen todos ellos en tres bandas horizontales. Visten el hábito franciscano y sangran abundantemente. Hay una cartela informativa al pie de la cruz para cada uno de los mártires. En el del lego parrillano aparece el siguiente texto: *infirmarius natus in oppido de la parrilla diócesis vallisoletana*. No aparecen las lanzas en ninguno de ellos ni su ubicación se corresponde con la real. Resulta llamativo que en la parte superior en el centro aparezca el niño Antonio de 13 años.

*Martirio de San Pedro Bautista y sus compañeros.* Grabado al cobre. Autor anónimo. Filipinas. 1627. Roma. Reproduce una disposición que se copiará con frecuencia en el futuro. En el centro en un primer plano la tablilla con la sentencia. En el lado izquierdo asoma un barco donde hay tres personas, desde donde contemplaron las ejecuciones. Asomado a la ventana de una casa el obispo Martins, que presenció el martirio. Aparecen números de identificación. Este grabado marcará una pauta de representación muy importante en los siguientes. El santo de La Parrilla no tiene ningún distintivo diferente al resto de los franciscanos.

*Glorioso martirio de San Pedro Bautista de la Provincia de San José.* Autor Rafael Salder. Hacia 1627. Realizado por el destacado grabador flamenco Rafael Salder, sigue el esquema compositivo del anterior, pero en vez de en bandas horizontales los mártires están en semicírculo. Los mártires están identificados con letras sin mucha diferencia entre ellos.

*Crucifixión de San Pedro Bautista y Compañero.* Autor Silvestre Callot. 1627. Aunque no respeta la narrativa de los testigos su reproducción recrea un escenario grandilocuente y dramático. San Francisco de San Miguel, como el resto de los mártires, no está individualizado.



San Francisco de San Miguel en el libro de la cofradía de su nombre.

Los protomártires de Japón, grabado de L. Atlas. El santo de La Parrilla es el primero de arriba por la izquierda.



Portada de la *Crónica de la Provincia de San Diego de México*. México 1682. Obra de Baltasar de Medina. Diseñado a modo de retablo el santo de La Parrilla aparece en la base de la calle derecha. A los pies la inscripción: “San Francisco de San Miguel. Lego”.

Pintura del libro de actas de la cofradía en el Archivo General Diocesano de Valladolid. Año 1735<sup>44</sup>.

*Glorioso martirio de los veinte y tres SS. Protho-Mártires de Japón*. Autor: Laurentius Atlas. 1744. Es una de las mejores láminas. Es obra de un autor filipino. Reproduce con gran detalle lo que relatan las crónicas. Está incluida dentro de la historia del fraile franciscano Juan Francisco de San Antonio. Aparece el juez Fanzaburo a caballo. En la nao de Macao estaban fray Bartolomé Ruiz, Marcelo de Ribadeneira y Juan Pobre que partían para el destierro a Macao. Al pie de las cruces los sacerdotes jesuitas Francisco Passio y Juan

<sup>44</sup> Archivo General Diocesano de Valladolid, Cofradía de San Francisco de San Miguel y otros, 1735-1871.





San Francisco de San Miguel dibujado por el italiano Andrea de Rossi.

bujo de José Camarón y grabado de Manuel Peleguer. San Francisco de San Miguel aparece, con el número 5, y como en el grabado de Atlas individualizado con el rosario de la mano. Estampa de San Francisco de San Miguel emitida en 1962 por la imprenta librería Gaviría. Contiene erratas en la datación cronológica que reproduce al pie. Tuvo una amplia difusión durante el centenario de la canonización.

Rodríguez (sin embargo no aparecen los tres mártires jesuitas, Pablo Miki, Juan Goto y Diego Kisai). También está el obispo Martins y se ven las lenguas de fuego que descienden sobre los ajusticiados. Resulta curioso ver a Fray Francisco de San Miguel con el rosario de la mano, tal y como relatan las crónicas. Por tanto este es uno de los casos raros de individualización.

*San Francisco de San Miguel*, por Andrea de Rossi. Este grabado del siglo XVIII, escasamente conocido, es probablemente el único que representa con vida a Francisco de La Parrilla, pues la inmensa mayoría de las ilustraciones que de él conocemos lo retratan en el momento del martirio. Es obra del italiano Andrea de Rossi en *Sancti Trium Ordinum S. P. Francisci Quorum Festum Vel Officium Celebratur*, en torno a 1760.

*Mártires franciscanos de Japón. Beatificados y canonizados por Pío IX en 1862.* Di-

## 6.5 Pintura

*S. fra<sup>co</sup>. de S. Miguel.* Lienzo Museo Nacional del Virreinato. Óleo sobre tela. 42.8 cm largo x 79 cm ancho. Año 1600. Esta imagen es totalmente desconocida, y no aparece recogida por los principales estudiosos de la iconografía de los protomártires de Japón<sup>45</sup>. Es muy temprana, con total seguridad la primera pintura sobre el santo de La Parrilla, y muy atípica, primero porque está representado solo y segundo porque aparece sin las lanzas. La aureola sobre su cabeza advierte sobre la santidad del personaje.

*San Francisco de San Miguel mártir.* Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe en Zacatecas. Se trata de otra pintura del mártir de La Parrilla totalmente inédita. Reproduce

<sup>45</sup> PRIETO, Manuel, MUÑOZ, Arsenio, *Primeros mártires en Japón, Nagasaki. Historia e iconografía*, Editorial cuadernos del laberinto, 2ª edición, Madrid 2022.



San Francisco de San Miguel. Museo Nacional del Virreinato. México<sup>46</sup>.

en el mismo lienzo la ejecución, y la coronación como mártir al tiempo que un japonés recoge con una tela la sangre que mana de sus heridas. La ficha consultada no contiene el año de creación, pero parece de la primera mitad del siglo XVII. Tanto esta como la anterior son una muestra de la extensión de la devoción por los protomártires en diversas poblaciones del virreinato, y en concreto del propio San Francisco de La Parrilla.

Pintura de los protomártires en el convento de la Recoleta, Cuzco (Perú). Autor: Lázaro Pardo Lago, 1630. Esta pintura tiene de original el hecho de constituir la primera representación en lienzo de todo el grupo de mártires. Todos aparecen con su nombre identificado, las dos cruces y coronados por ángeles.



San Francisco de La Parrilla en el santuario de Zacatecas<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> Licencia de reproducción con fecha 14 de diciembre de 2022.

<sup>47</sup> Agradezco a Javier Juárez Domínguez la información y envío de la fotografía.



*Il martirio dei frati francescani a Nagasaki*. Varallo, h. 1627. Brera, Milán (izq.). *Martirio dei Francescani a Nagasaki*, de Francesco Maffei, Pinacoteca Egidio Martini.

*Il martirio dei frati francescani a Nagasaki*. Tanzia da Varallo, siglo XVII, pinacoteca de Brera (Milán) Tanzia de Varallo, hacia 1627. Aunque no aporta una imagen individualizada de San Francisco de San Miguel no podemos dejar de citar esta obra porque es probablemente el lienzo de mayor calidad de los protomártires de Japón. Parece haberse inspirado en el grabado de Callot, por tanto se hizo en los años siguientes a 1627, fecha de la beatificación. Varallo ofrece una interpretación impactante, que oscila entre el mundo angustioso del tardomanierismo y la teatralidad barroca de cuño caravaggiesco.

Imagen en el retablo de la capilla del Santísimo Templo de San Francisco, en quito, Ecuador. Siglo XVII. Conocemos pocos datos sobre esta reproducción del grupo martirial de franciscanos. Lo citamos aquí porque aparece una reproducción de San Francisco de San Miguel aún con vida, aferrado a la cruz y sosteniendo una palma, cuando en otras calles del retablo aparecen ya alanceados dos hermanos franciscanos.

*Martirio dei Francescani a Nagasaki*, de Francesco Maffei, Pinacoteca Egidio Martini. No se conoce la fecha de elaboración ni otros datos de encargo u otras circunstancias, pero hubo de ser pintado años después de la beatificación en el siglo XVII. Apenas conocido



entre los estudiosos de la iconografía de los protomártires –razón por la que la traemos a colación–, se trata de una obra de perfecta factura manierista. La escena se abre con un potente escorzo y se desarrolla en un espacio angosto de libre interpretación. La estilización y los fondos oscuros recuerdan la influencia de Tintoretto. Al priorizarse a tres de los condenados, mientras el resto aparece al fondo, parece tratarse del grupo de jesuitas encabezado por Pablo Miki.

Pinturas de San Francisco de San Miguel en Roma durante la canonización del 8 de junio. Consta que en la celebración el santo de La Parrilla fue reproducido en varios de los estandartes y cuadros que se confeccionaron para la ocasión. En dos de las pinturas del interior –exactamente en los arcos octavo y noveno–, ubicadas en dos de los catorce medallones dispuestos para la ocasión, aparecía representado por el pintor Gavardini él solo en la reproducción de los milagros de Camarines<sup>48</sup>. Lamentablemente no tenemos constancia de su existencia.

## BIBLIOGRAFÍA HISTÓRICA

GARCÍA, Martín, *Novena en honor de los Santos Mártires del Japón, seguida de un extracto de sus vidas admirables*, Imprenta de Miguel Sánchez y Cía, Binondo 1865.

GÓMEZ PLATERO, Eusebio, *Catálogo biográfico de los religiosos franciscanos de la provincia de San Gregorio Magno de Filipinas desde 1577 en que llegaron los primeros a Manila hasta los de nuestros días*, Imp. de Santo Tomás, Manila 1880.

HUERTA, Félix, *Estado geográfico, topográfico, estadístico, histórico-religioso de la santa y apostólica provincia de San Gregorio Magno, de religiosos menores descalzos de la regular y más estrecha observancia de N.S.P.S. Francisco, en las Islas Filipinas*, Imprenta de M. Sánchez y Cía, Binondo 1865.

NENCLARES, Eustaquio María, *Vidas de los mártires del Japón, San Pedro Bautista, San Martín de la Ascensión, San Francisco Blanco y Francisco de San Miguel, todos de la orden de San Francisco, naturales de España, Seguida de una reseña biográfica de los 22 restantes no españoles y la de San Miguel de los Santos*, Imp. de la Esperanza, Madrid 1862.

RIBADENEIRA, Marcelo de, *Historia de las Islas del Archipiélago y Reynos de la Gran China, Tartaria, Cunchincina, Malaca, Sian, Camboxa y Iappon, y de los sucedido en ellos a los Religiosos Descalzos, de la orden del Seraphico Padre San Francisco*, Imprenta de Gabriel Graells y Giraldo Dotil, Barcelona 1601.

<sup>48</sup> Las pinturas reproducían dos milagros del santo de La Parrilla en Filipinas. Del mismo modo San Francisco de San Miguel aparecía en el arco duodécimo con Fray Pedro Bautista aquietando la tempestad que se desató en el mar durante el viaje a Japón. SÁNCHEZ FUERTES-LAVADO PARADINAS, *San Pedro Bautista y sus compañeros mártires en el arte*, 144-147.

- ROSA, Domingo de la, *Los mártires del Japón. Solemnes fiestas que en su conmemoración les dedica la provincia de San Gregorio Magno de Filipinas los días 12, 13 y 14 de noviembre de 1865*, Imprenta de Ramírez y Giraudier, Manila 1865.
- SAN ANTONIO, Juan Francisco de, *Crónicas de la apostólica provincia de San Gregorio de religiosos descalzos de N.S.P. S. Francisco en las Islas Filipinas, China y Japón*, impresa en la imprenta del uso de la propia Provincia, sita en el Convento de Ntra. Señora de Loreto del pueblo de Sampaloc, extramuros de la ciudad de Manila, por Fr. Juan del Sotillo, 1744.
- SANTA MARÍA, Juan de *Crónica de la provincia de San José de los Descalzos de la Orden de los menores de nuestro seráfico Padre San Francisco y de las provincias y custodias descalzas que della han salido y son sus hijasen* la Imprenta Real, Madrid 1616, II.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AGAPITO Y REVILLA, Juan, *La obra de los maestros de la escultura vallisoletana. Papeletas ra zonadas para un catálogo*, Imprenta de E. Zapatero, II, Valladolid 1929.
- BLANCO ANDRÉS, Roberto, *San Francisco de San Miguel. Fraile, embajador y mártir en Japón*, Valladolid, Galland Books, 2016.
- BORGES MORÁN, Pedro, «Los problemas de la Iglesia (1568-1700)», en RAMOS PÉREZ, Demetrio (Coordinador), *América bajo los Austrias*, Manual de Historia Universal, Ediciones Nájera, Madrid 1987.
- CABEZAS, Antonio, *El siglo ibérico de Japón. La presencia hispano-portuguesa en Japón (1543-1643)*, Universidad de Valladolid, Valladolid 2012 (primera edición 1995).
- CALDERÓN, Francisco (transcripción y notas de Hipólito Barriguín Fernández), *Primera parte de la Crónica de la Santa Provincia de la Inmaculada Concepción*, Valladolid, Imprenta Kadmos, Diputación de Valladolid 2008.
- EGIDO LÓPEZ, Teófanos, «Vida y milagros de San Pedro Regalado», en BURRIEZA SÁNCHEZ J., (Coord.) *La Ciudad del Regalado*, Ayuntamiento de Valladolid, 2004.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid*, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid 1998.
- LAVADO PARADINAS, Pedro J., *San Pedro Bautista y sus compañeros mártires en el arte*, Imprenta Élite, Arenas de San Pedro 2014.  
— «El hospital de San Lázaro de Manila, siglos XVIII y XIX», en *Archivum Franciscanum Historicum* 108, (2015), 249-300.
- LEJARZA, Fidel de, *Bajo la furia de Taikosama*, II, Cisneros, Madrid 1961.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Jesús, *Fray Juan Pobre de Zamora: Historia de la pérdida y descubrimiento del galeón "San Felipe"*, Cuarto Centenario del Martirio, Diputación provincial de Ávila, Institución Gran Duque de Alba, Ávila 1997.

- MARTINEZ SOPENA, Pascual, «La capital del rigor. Valladolid y los movimientos observantes del siglo XV», en BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier (Coord.) *La Ciudad del Regalado*, Ayuntamiento de Valladolid 2004.
- PACHECO, Diego, *Mártires en Nagasaki*, editorial El Siglo de las misiones, 1962.
- PÉREZ, Lorenzo, «Relación del viaje del galeón San Felipe, de su Majestad, arribada que hizo al Japón y su pérdida y lo más sucedido año 1596», en *Archivo Iberoamericano* 16, (1921).  
— «Fr. Jerónimo de Jesús, restaurador de las misiones del Japón. Sus cartas y relaciones (1595-1604)» en *Archivum Franciscanum Historicum* 19, (1926).
- PRIETO, Manuel, MUÑOZ, Arsenio, *Primeros mártires en Japón, Nagasaki. Historia e iconografía*, Editorial cuadernos del laberinto, 2ª edición, Madrid 2022.
- REYES MANZANO, Ainhoa, *La cruz y la catana: relaciones entre España y Japón (siglos XVI-XVII)*, Tesis doctoral inédita, Universidad de La Rioja, Servicio de publicaciones, 2014.
- RODRÍGUEZ, Isacio, «Filipinas: La organización de la Iglesia», en BORGES, Pedro, *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Estudio teológico de San Ildefonso de Toledo, Quinto centenario (España), Madrid 1992, 703-720.
- RUIZ DE MEDINA, Juan, *El martirologio del Japón, 1558-1873*, Institutum Historicum S. I., Roma, 1999.
- SÁNCHEZ FUERTES, Cayetano, «El hospital franciscano de los naturales de Filipinas, siglos XVI-XVII», en *Archivum Franciscanum Historicum* 104, (2011), 107-147.
- SANTA MARÍA, Juan de, *Relación del martirio que seis padres descalzos franciscanos, tres hermanos de la Compañía de Jesús y diez y siete japoneses (sic) cristianos padecieron en Japon*, Raycar impresores, Madrid 1966.



Se terminó de imprimir siendo  
11 de octubre de 2023, víspera  
de la Fiesta Nacional de  
España y Día de la Hispanidad







REAL ACADEMIA DE  
BELLAS ARTES DE LA  
PURÍSIMA CONCEPCIÓN



Ayuntamiento de  
**Valladolid**

